Sich-selbst-Erzählen
Schreiben als poetische Lebenspraxis

Untersuchungen zu diaristischen Prosatexten von
Goethe, Jean-Paul, Dostojewskij, Rilke und anderen.

von

Matthias Thibaut

HANS-DIETER HEINZ
AKADEMISCHER VERLAG STUTTGART
1990

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN
BOOKSTACKS

STUTTGARTER ARBEITEN ZUR GERMANISTIK

herausgegeben von

Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Cornelius Sommer

Nr. 239

Sich-selbst-Erzählen

Schreiben als poetische Lebenspraxis

Untersuchungen zu diaristischen Prosatexten von Goethe, Jean Paul, Dostojewskij, Rilke und anderen.

von

Matthias Thibaut

HANS-DIETER HEINZ

AKADEMISCHER VERLAG STUTTGART

1990

Die Reihe **„STUTTGARTER ARBEITEN ZUR GERMANISTIK"**
ist die **neugermanistische** Fortsetzung der Reihe
„GÖPPINGER ARBEITEN ZUR GERMANISTIK".
Kümmerle Verlag, Göppingen.
In den „GÖPPINGER ARBEITEN ZUR GERMANISTIK"
erscheinen ab Band 160 ausschließlich Veröffentlichungen aus
dem Gebiet der Altgermanistik und der Sprachgeschichte.

ISBN 3-88099-243-6

Alle Rechte vorbehalten, auch die des Nachdrucks von Auszügen,
der photomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung.

Hans-Dieter Heinz, Akademischer Verlag Stuttgart
D-7000 Stuttgart 30, Steiermärkerstr. 132
Druck: Sprint-Druck GmbH, Stuttgart 30
Printed in Germany

809.3
T345s

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 7

I. Bewußtsein und Schreiben

1. Das Motiv: Sich-selbst-Erzählen 15
   a. Magie des Schreibens (S.15)
   b. Poetische Identität (S.20)
   c. Schreiben als Metapher von Subjektivität (S.24)
2. Die Form: Diaristisches Schreiben 29
   a. Der zeitiche Index diaristischer Texte (S.29)
   b. Polarität von Epischem und Dramatischem (S.33)
   c. Polarität von Imaginärem und Wirklichem (S.39)
   d. Diaristischer Text und Werkstruktur (S.43)
3. Historische Notiz: Empfindsamkeit 46

II. Augenblicke imaginärer Selbstverwandlung

1. Überblick 51
2. *Lettres Portugaises* (1669) – Schreiben zwischen Vernunft und Leidenschaft 52
   a. Liebe als poetisches Projekt (S.52)
   b. Die Funktion des Schreibens (S.58)
3. Goethes *Werther* (1774) – Schreiben als Medium von Innerlichkeit 62
   a. Werthers Krise: Poetische Disposition und Handlungsschwäche (S.63)
   b. Literarische Lebenspraxis (S.68)
   c. Die Ausdruckskrise Werthers (S.73)
   d. Der Akt des Schreibens (S.79)
   e. Zusammenfassung (S. 84)

III. Die Literarisierung der Imagination

1 Überblick 89
2. Jean Pauls *Konjekturalbiographie* (1798) – Ironische Setzung der Innerlichkeit 91
   a. Die diaristische Struktur der *Konjekturalbiographie* (S.93)
   b. Der Poesiebegriff: Die Vermeidung der Poesie (S.95)
   c. Das Schreiben als kalkuliertes Doppelspiel (S. 102)
   d. Zusammenfassung (S.107)
3. Raabes *Chronik der Sperlingsgasse* (1857) – Die leidenschaftslose Poesie des Allgemeinen (S.109) 109

IV. Kritik der literarischen Imagination

1. Überblick 117
2. Akzentverschiebung im Motiv des Schreibens 119
3. Gogols *Der Mantel* (1842) – Bruch zwischen Schreiben und Leben 123
4. Dostojewskijs *Arme Leute* (1846) – Empfindsamkeitskritik und Realitätsbewußtsein 128
5. Dostojewskijs *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch* (1864) – Hypertrophie der Reflexion und Wirklichkeitsschwärmerei 135

a. Reflexivität und Wirklichkeitsverlust (S.135)
b. Die Lisaepisode (S.140)
c. Das Schreiben des Kellermenschen (S.144)
d. Zusammenfassung (S.149)

Zwischenbilanz: Der Begriff der "Geschichte" im Sich-selbst-Erzählen 151

V. Neues Wirklichkeitsideal und Ende des Sich-selbst-Erzählens 157

1. Überblick
2. Turgenews *Tagebuch eines Überflüssigen* (1850) – Die Auflösung des diaristischen Zusammenhangs im Sterben 159

a. Abrechnung mit der poetischen Vergangenheit (S.159)
b. Probleme des Erzählens – programmatische Antisentimentalität (S.162)
c. Das Ende des Lebens und das Ende des Schreibens (S.164)

3. Flauberts *Novembre* (1840–42) – Tod des Helden, Geburt des Autors 168
4. Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) – Kunstritual und poetische Totalität 175

a. Wirklichkeitskrise, Identitätskrise, Schreibkrise (S.176) – Exkurs: Maltes Bewußtseinskrise und Benjamins Erfahrungstheorie (S.180)
b. Maltes poetisches Projekt (S.185)
c. Schreiben als Ritus. Die 18. Aufzeichnung (S.191)
d. Kulte der leeren Stelle (S.196)
e. Zusammenfassung. Maltes Schreiben (S.203)

Rückblick 209

Literaturverzeichnis 216

"Haben Sie selbst nie geschrieben?", unterbrach ihn Tuzzi.

"Zu meiner Beunruhigung nie. Denn ich bin keineswegs so glücklich, daß ich es nicht tun müßte. Ich habe mir vorgenommen, wenn ich nicht bald das Bedürfnis danach empfinden sollte, mich wegen ganz und gar abnormer Veranlagung zu töten!"

Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften,* Buch I, Teil II, Kapitel 91.

Zur Einleitung

Wer schreibt, geht nicht nur mit dem Leser, sondern zu allererst mit sich selber um. Der Schreiber ist selbst sein erster Leser, oft sein einziger, vor allem in den Fällen, wo er für sich selber und von sich selber erzählt. Aber was da genau vor sich geht im Innenraum des Schreibens, ist schwer zugänglich, wie ja überhaupt in die Schreibstube schwer einzudringen ist, zumal wo sie auratisch verschlossen wird durch die Behauptung, daß hier, im einsamen Umgang mit Feder und Papier, zurückgezogen vom alltäglichen Leben, erst das richtige und eigentliche sei.

Gerade diese emphatische Behauptung soll hier belegt und untersucht werden, in der Absicht, ins monologisch Innere der Schreibstubenwelt einzudringen und dem "Geheimnis des Schreibens" auf den Grund zu gehen. Bewahrt wird dieses Geheimnis vor allem durch zwei Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens: Einmal die Tatsache, daß selbst nach dem Eingeständnis der Betroffenen die enthusiastisch beschworene Erfahrung des Schreibens nicht unbedingt in dem zugänglich wird, was als *Text* davon zurückbleibt. Auf der anderen Seite ist mit Vorsicht zu genießen, was direkt über das Schreiben gesagt wird, in Tagebüchern, Werkstattgesprächen, autobiographischen Stellungnahmen - wo immer also die sich mitteilende Subjektivität durch den Seitenblick aufs Publikum schon verstellt ist. Viel wird ja über das Schreiben geschrieben, das oft wenig verfängt.

In dieser Arbeit soll deshalb, als List sozusagen, ein Umweg beschritten werden, um der Schreiberfahrung poetologisch und historisch näher zu kommen. Benutzt werden solche Texte, in denen schreibende Figuren vorkommen, aber in der Ich-Perspektive, also so, daß sie selbst es sind, die der Fiktion nach die Texte schreiben und damit vor den Augen des Lesers als Produkt ihrer eigenen Erzählung entstehen - *sich-selbst-erzählend*. Der große Vorteil ist, daß sich in solchen Texten die Erfahrung des Schreibens auf eine Weise in Geschriebenes umsetzt, bei der die unabgeschlossene Prozeßhaftigkeit des Vorgangs sichtbar bleibt.

Formal scheint den so zusammengefaßten Texten auf den ersten Blick nur das grammatische Merkmal der Ich-Aussage gemein zu sein. Es erscheint in Kompositionsformen wie der intimen Rede von Brief, Tagebuch, autobiographischer Notiz. Dieses formale Merkmal ist von Interesse aber vor allem, insofern es inhaltlich bedeutsam wird: Es werden Personen vorgeführt, die alle eine mehr oder weniger starke, ihrem Bewußtsein auch mehr

oder weniger stark präsente Affinität zum Schreiben haben. Das Selberschreiben oder Sich-Selbst-Erzählen wird nicht in erster Linie als literarische Technik betrachtet und damit als ein Element, das den so dargestellten Personen äußerlich ist. Sich-Selbst-Erzählen wird vielmehr aufgefaßt als Wesensmerkmal der so sich zeigenden Helden. Das Schreiben, darauf kommt es an, ist ihnen eine Methode, Erfahrungen zu haben, jetzt und hier, im Augenblick, wo die Feder das Papier berührt. In scheinbar so disparaten Texten wie Goethes *Werther,* Jean Pauls *Konjekturalbiographie,* Dostojewskijs *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch* oder Rilkes *Malte Laurids Brigge* ergibt sich immer dieser prekäre Zusammenhang von Schreiben und schreibender Figur.

Deutlicher wird dies vielleicht im Verweis auf den von der Erzählforschung immer wieder erkannten quasi-dramatischen[1] Charakter eines als Ich-Aussage formulierten Textes: Nach seiner im und durch den Text artikulierten Bedeutung ist Schreiben die Handlung der dargestellten Person - man darf sich nur nicht irre machen lassen durch den Umstand, daß die objektive Wirklichkeit dieser Schreibhandlung zusammenfällt mit dem Textkorpus, in dem sie dann auch für den Leser reproduziert wird. Von diesem Handlungsaspekt her läßt sich der Ereignischarakter des Schreibens bestimmen, der durch die abgeschlossene Struktur der Texte immer wieder hindurchscheint.

Schreiben als Form der Erfahrung: Der Schreiber "erlebt, indem er erzählt, und er erzählt in actu des Erlebens"[2]. Oft geschieht es, daß das Schreiben seiner poetischen Möglichkeit nach zu einem - oder dem - emphatischen Moment der Lebenserfahrung wird und sich als gegenwärtiges Erlebnis in der Schreibgegenwart vor das ursprüngliche Anliegen des Erzählens von Vergangenem schiebt. Im Brief- und Tagebuchschreiben ist es ja offenbar manchmal so, daß herrlicher als das Leben selbst ist, darüber zu schreiben

---

[1] Als einer der ersten nennt Goethe den Briefroman eine "Darstellungsart, welche nicht zu den dramatischen gerechnet zu werden pflegt und doch mit ihnen die größte Verwandtschaft hat" - anläßlich der *Werther*-Diskussion in *Dichtung und Wahrheit (Hamburger Ausgabe,* Bd.9,S.576). Soweit erforderlich wird dieser erzähltheoretische Aspekt im folgenden Kapitel (I.3.) erörtert. Schon hier aber ist der Verweis auf Lämmerts Unterscheidung von besprochener und gesprochener Zeit hilfreich, die den Unterschied von Epischem und Dramatischem einfach genug benennt. (*Bauformen des Erzählens,* 3.Auflage, Stuttgart 1968, S.201ff.) Im Brief- und Tagebuchroman vermischt sich natürlich beides auf eine immer wieder andere, interpretatorisch zu bestimmende Weise.

[2] Gerhard Storz, Der Roman *Die Leiden des jungen Werther* in: ders., *Goethe-Vigilien oder Versuche in der Kunst, Dichtung zu verstehen.* Stuttgart 1953, S.23

- man hat mehr davon. Es verbindet sich damit die Hoffnung, in einer nach innen gewandten Selbstbezüglichkeit von der diktatorischen Autonomie der Umstände loszukommen und wenigstens so zu einer festen Form zusammenzufügen, was anders nur in divergierenden Bewegungen zur Banalität des Lebens zerfällt. Dies ist das sentimentale Projekt des autonomen und mit sich selbst identischen Ichs. Je mehr es das Schreiben bestimmt, desto unweigerlicher wird dieses, in verschiedenen Graden der Steigerung bis hin zu pathologischem Wirklichkeitsverlust, zu einer *poetischen Lebenspraxis*. Vergleichbar dem Träumen bildet es eine erhabene Alternative oder gar den Ersatz konkreten Handelns und Wandelns im Aktionsraum der Alltäglichkeit. Wenn einer so schreibt, verwandelt er sich. Er macht eine Erfahrung, in der er seiner selbst und seiner Wünsche sicher zu sein glaubt.

Aber: Mag einer sich auch in den ekstatischen Träumen des Schreibens besonders intensiv verspüren, ist er zugleich doch immer seltsam erstarrt, bewegungsunfähig, an den Rand von allem Geschehen gedrängt. Von außen betrachtet, zum Beispiel aus der Perspektive eines Kindes, könnte man einen Schreibenden ja fast schon für tot halten. Solange die Schreiber der Texte aber noch Menschen aus Fleisch und Blut sein wollen, hat sich die poetische Autonomie gegen das Leben zu behaupten, das jenseits der emphatischen Augenblickserfahrungen des Schreibens vor dem Fenster der Schreibstube als Chaotisches und Vielgestaltiges der Realwelt tobt. Will er nicht versinken in der leeren Unendlichkeit seiner solipsistischen Imagination, hat der Schreibende sich dieser Realwelt als des endlichen Inhalts und der Grenze seines Schreibens zu versichern. Er muß sich daran erinnern, daß er im Sich-selbst-Erzählen eben nicht nur freies Subjekt, sondern auch fremdbestimmtes Objekt ist. Es kommt zu Gegensätzen und Widersprüchen zwischen dem Augenblick des Schreibens als träumerischer Erfahrung poetischer Autonomie und andererseits der Tendenz des konkret daraus wachsenden Textes, die Lebenspraxis zu reflektieren wie sie nun einmal ist. In den Texten des Sich-selbst-Erzählens reibt sich so die poetische Utopie des Ichs mit seiner Wirklichkeit.

Einmal ist dieser dynamische Widerspruch natürlich ein Element des dargestellten Bewußtseins - seine Desintegration in der "Zivilisation", die alle Schreiber mit ihrem sentimentalisch-zwiespältigen, also "modernen"[3] Wirklichkeitsverhältnis als ihre

[3] "Moderne" wird hier und im folgenden, sofern der Begriff nicht durch Zusätze wie "ästhetische" oder anders präzisiert wird, im weitesten Sinne verwendet und bezeichnet ganz allgemein jene Epoche, in der sich das Bewußtsein der Modernität als Selbstbegriff der Subjektivität entwickelt. Gemeint ist jene Epoche, in der sich, ausgehend spätestens von der Ro-

eigene Bedingung hassen[4]. Der Widerspruch teilt sich darüberhinaus aber den Texten formal als Bewegung mit, nämlich in der zeitlichen Dimension ihres Geschriebenseins. Indem die Texte des Sich-Selbst-Erzählens reflexiv ihre eigene Entstehung immer miterzählen - *Tristram Shandy* ist der Prototyp dieser mit der Schreibzeit quasi diaristisch vorrückenden Erzählweise - bilden sie den Prozeß ab, in dem das flüchtige, form- und endlose Denken und Wünschen einerseits und die Lebensrealität andererseits zusammenstoßen.

Das wird konkret vor allem dort, wo die Ausdrucksintention des Schreibens mit der endlichen Materialität der Sprache nicht zu Rande kommt, in der sich das poetisch Antizipierte schlechterdings nicht sagen läßt. Nur in der Begrenzung des sprachlichen Materials kann die unsichtbar-allmächtige Imagination sichtbar werden. Insofern in dieser Objektivierung aber Lücken bleiben, Reste, Unabgegoltenes, kann der Text nicht identisch sein mit dem, was ihn antreibt. Einmal auf diese dynamische Dimension ihres Ursprungs aufmerksam geworden - und bei den Texten des Sich-selbst-Erzählens ist dies immer der Fall - droht der Schreibvorgang seine dinglichen Konturen zu verlieren. Ausdrucksnot führt zu einer Bewegung der Texte gegen sich selbst im Versuch, mehr und anderes zu sein, als was jeweils aufs Papier gelangt. Gerade in ihr werden die Texte lesbar als Handlung des Bewußtseins, das sich schreibend nicht nur darstellt, sondern verständigt und überhaupt erst herstellt.

Somit ist mit "Schreiben" hier ein Doppeltes gemeint: Sowohl ein Moment des Textes, der geschrieben worden ist, als auch eines der Person, die ihn schreibt und schreibend sich nicht nur darstellt, sondern darin als Bewußtsein entsteht. Als Berührung beider Momente ist Schreiben nicht das Festgefügte des Textes,

---

[Fortsetzung von S.9]
mantik, ein Begriff der Subjektivität so entwickelt, daß sich "im Verlauf seiner Geschichte die Bestimmung eines Substantiellen abschwächt und endlich überhaupt aufgegeben wird."(Gerhard vom Hofe/ Peter Pfaff, *Das Elend des Polyphem,* Königstein/ Taunus 1980, S.3) Insbesondere ist darauf hinzuweisen, daß "Moderne" in dieser weiten Verwendung keinen Gegensatz bildet zum Begriff des Romantischen. (vgl. auch Hans Robert Jauß, "Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität", in: *Literaturgeschichte als Provokation,* Frankfurt a.M. 1970, bes. S.43ff.)

[4] "...civilized individuals hate and resent the civilization that makes their life possible. What they love is an imaginary human situation invented by their own genius and which they believe is the only human reality." Saul Bellow, *Herzog,* Harmondsworth 1980, S.311 - Die Romanfigur Herzog markiert diesen Bruch im Bewußtsein durch das zwanghafte Verfassen nie abgeschickter Briefe, eine dem wertherschen Briefschreiben durchaus vergleichbare Situation.

sondern der Prozeß, der es aus dem Fließenden und Flüchtigen des Bewußtseins abspaltet im Moment der Verdinglichung und Sichtbarmachung. Ein Prozeß, den die hier untersuchten Beispiele als verzweifelte Bemühung zeigen, das in den Ausdruck einzuholen, was sich der Versprachlichung umso hartnäckiger entzieht. Als Ursprungsdimension der Texte ist "Schreiben" das, was in ihnen an das sie begründende Bewußtsein verweist und dieses als prozeßhaftes Bewegungsmoment sichtbar macht - sogar noch in der erstarrten und geschlossenen Form des Geschriebenen.

Das Schreiben in diesem Sinne als Handlung von der festen Form der Texte unterscheidend, könnte man es als die Spur bezeichnen, die der Prozeß der Subjektivität im Text hinterläßt. Als Spur des ständigen Zusammenprallens von Bewußtsein und Substantialität schwingt in den Texten die Zeitlinie ihrer Entstehung noch nach. Die Schreiber erzählen dadurch, daß sie das Fortschreiten ihrer Texte festhalten, weit mehr als ihre literarische Aktivität mit. Es ist die These dieser Arbeit, daß so der Prozeß der Subjektivität selbst - oder die Subjektivität als Prozeß - ins Bild gesetzt wird. Das Motiv des Schreibens wird in den Texten des Sich-selbst-Erzählens zur Metapher der Subjektivität.

Dieser so einmal grob angerissene Zusammenhang von Text und Bewußtsein wird im *Kapitel I* zu einer kleinen Theorie des Schreibens zusammengefaßt und illustriert. Dabei wird versucht, den gemeinten Texttyp durch Zuhilfenahme des Begriffs des Diaristischen von anderen Formen der Ich-Erzählung abzugrenzen: eine historische Notiz verbindet das Motiv des Schreibens mit den so folgereichen Impulsen der Empfindsamkeit. Die theoretische Erörterung will jedoch immer schon auch als Ergebnis der folgenden Detailuntersuchungen verstanden werden - vorausgeschickt zur besseren Orientierung des Lesers und um seinen Blick für die nachgelieferten Beobachtungen schon einmal zu schärfen. In diesem Sinne verhält sich dieses Theoriekapitel komplementär zum Interpretationsteil.

Dieser ist - so weit sinnvoll - chronologisch angeordnet und in vier Gruppen gegliedert, in denen die Leitidee des Schreibens jeweils anders formuliert ist - nämlich die Utopie, den Prozeß der Subjektivität zum Abschluß und zur Vollendung zu bringen in einem Begriff emphatischer Identität, in dem das antreibende Bewußtsein integriert und aufgehoben wäre. Dieser utopische Horizont des Subjektivitätsbewußtseins ist zugleich eine poetologische Utopie; sie zielt darauf ab, daß die Texte, die ihre Entstehungsgeschichte

miterzählen, einen Abschluß finden können – der wäre aber erst dort erreicht, wo der Schreiber und sein Text zusammenfallen.

In den Texten von *Kapitel II* wird diese Utopie in schwärmerischer Autosuggestion als naiv lebenspraktische Einheit von Leben und Schreiben behauptet. Es zeigt sich aber, daß dies nicht stimmt: Werther etwa schreibt nicht so, wie er lebt, sondern möchte gerne so leben, wie man schreiben kann. In den *Kapiteln III und IV* wird die naive Einstellung auf die Probe gestellt und kritisiert. Es kommt zu Verständigungen des Selbstbewußtseins über die Differenz, die zwischen dem Schreiben und der eigentlichen Lebenspraxis bleibt und als Künstlichkeit des Schreibens bewußt wird. Vermittelnd greift hier die Möglichkeit autobiographischer Selbstdarstellung ein: Wenigstens in der "Geschichte" des Lebens läßt sich der Kunstentwurf des Schreibens als Lebenspraxis ausgeben. Im *Kapitel V* erfüllt sich dann das Leitbild poetischer Identität, aber nur in der paradoxen Lösung einer praxislosen Lebenspraxis im Sonderbereich der Kunst. Der Künstler, als Prototyp des modernen Subjekts, zeigt, wie die Versöhnung von poetischem Bewußtsein und Wirklichkeit dann gelingt, wenn man darauf verzichtet, sie zu leben. Im Ideal der absoluten Kunst ist die ursprüngliche Idee, die Sehnsucht nach einem autonomen Ich, die im Zeichen empfindsamer Einstellungen am Anfang der untersuchten Textreihe steht, zugleich erfüllt und verloren. Aus der Tradition des Sich-selbst-Erzählens abgeleitet, erscheint die Kunsttätigkeit als eine Selbstverwandlung, eine Poetisierung des Ichs, die man als Autor überlebt.

Die Untersuchung schlägt auf diese Weise einen Bogen von der empfindsamen Schwärmerei des 18. Jahrhunderts zur Kunstauffassung des Ästhetizismus im 20. Jahrhundert. Am Motiv "Sich-selbst-Erzählen" wird nicht weniger erkennbar als die Genese des Begriffs der Kunst in ihrem emphatisch-modernen Sinne aus den enthusiastischen Überzeugungen der frühen Schwärmer. Ihren Höhepunkt hat diese Entwicklung im Verschwinden des sich selbst darstellenden Schreibers und der Geburt des Künstlers, der gottgleich und unbeteiligt jenseits des Werkes steht – beides sind komplementäre Vorgänge. Aus dem privaten Anlaß des Schreibens wird ein literarischer: das dem Leben enthusiastisch verhaftete Ich des Schwärmers nimmt sich zurück in die *impassibilité* der Kunstausübung, jene heroische Künstlertätigkeit, die bei Flaubert oder Rilke in ästhetizistischer Volte ja als einzig gültige, wahre Form der Lebenspraxis gilt. Die ursprünglich im Lebensinteresse des Schreibers sich begründende Produktionsästhetik des empfindsamen

18. Jahrhunderts wird zu einer Werkästhetik, deren eigentliches Merkmal die Ausgrenzung der Kunst aus der Lebenspraxis ist.[5]

Exemplarisch sichtbar wird entlang dieses poetologischen Querschnitts ein Hauptstück der Geschichte des modernen Bewußtseins: Der Verlust lebensweltlicher Einheit, die cartesianische Abspaltung des *cogito* von den substantiellen Verhältnissen, der Prozeß seiner Selbstentfremdung. Im übrigen kann bei dieser Perspektive auf die Texte nicht ausbleiben, daß die angebotene ästhetizistische Lösung an den ursprünglichen Ansprüchen gemessen wird. Und da fällt auf, daß sie nur noch in Bildern einlöst, was als magische Einheit im Leben selbst zerstört wurde durch die Hypertrophie des Bewußtseins.

[5] vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1970,S.49-75. Bürger beschreibt die Avantgarde als Negation dieser Autonomie und der für sie konstitutiven Trennung von Kunst und Lebenspraxis, also als Projekt, die Kunst in der Lebenspraxis aufzuheben. (S.69)

KAPITEL I: Bewußtsein und Schreiben[1]

1. Das Motiv: Sich-Selbst-Erzählen

a. Magie des Schreibens

Das Schreiben sei etwas Besonderes, Verführerisches und Gefährliches, hört man immer wieder von den Schriftstellern oder den von ihnen erfundenen Figuren, aber gerade darin sei es das richtige Leben. Kafka zum Beispiel ermahnt sich selbst, "Regelmäßig Schreiben! Sich nicht aufgeben"[2] und bekennt, daß er sich "mit unnachgiebiger Hand aus dem Leben gedrängt fühlt"[3], wenn er nicht schreibt. An anderer Stelle bezeichnet er die Wirkung des Schreibens als Befreiung des Bewußtseins aus der Schärferelation der Wirklichkeitsbeobachtung. Die Bewertung dieses Effekts bleibt dann aber eigenartig ambivalent:

---

[1] Eine methodische Bemerkung: Die Untersuchung kann sich nicht darauf verlassen, daß ihr Thema allein schon aus dem ihr zugrundegelegten Textkorpus evident ist. Ebenso wenig ist dem Leser das Schreiben als literarisches Motiv auf Anhieb vertraut, mit Sicherheit auch nicht die hier gewählte zusammenfassende Bezeichnung des Textgenres, in dem es vorzüglich in Erscheinung tritt: das als Sonderfall der Ich-Erzählung ausgeprägte diaristische Sich-selbst-Erzählen. Die Begriffe, die die Einheit des Untersuchungsgegenstandes verbürgen, müssen deshalb allererst einmal aus der Bekanntschaft mit dem Material gewonnen werden; dieses bleibt aber im Dunkeln, solange die erfaßende Begrifflichkeit fehlt.

Das erste Kapitel ist deshalb nicht einfach Konstruktion des Gegenstandes als systematische Bestimmung der Textsorte oder historischer Aufriß einer bestimmten Form- oder Motivtradition, es werden vielmehr Voraussetzungen und Ergebnisse zusammengefaßt, die sich mit mehr Evidenz dann aus den Textanalysen herauskristallisieren mögen, diesen andererseits die nötige Perspektivierung vorausschickt. Deshalb die Komplementarität von theoretischer Erörterung und Detailuntersuchung am Text. Die Arbeit will ihr Thema "finden" im Fadenkreuz einer an der Wahrnehmung der Gegenstände sich schärfenden Erkenntnisabsicht. Zuerst wird in einer *tour d'horizon* literarischer Beispiele Motiv und Motivation des Schreibens beleuchtet. Dann soll aus dem weiteren Raum des Erzählens die Gruppe von Texten herausgezogen und erzähltheoretisch und historisch definiert werden, in der das Schreiben nicht nur Charakterisierungsmittel für die Figur, sondern Formprinzip des Textes ist. Diese Koinzidenz inhaltlicher und formaler Aspekte im Sich-selbst- Erzählen ergibt die Perspektive für die dann folgenden Analysen.

[2] Franz Kafka, *Über das Schreiben.* Hrsg. von Erich Heller und Joachim Beug. München und Frankfurt. 1969. S.171

[3] ebd. S.129

Merkwürdiger, geheimnisvoller, vielleicht gefährlicher, vielleicht erlösender Trost des Schreibens: das Hinausspringen aus der Totschlägerreihe, Tat-Beobachtung. Tatbeobachtung, indem eine höhere Art der Beobachtung geschaffen wird, eine höhere, keine schärfere, und je höher sie ist, je unerreichbarer von der "Reihe" aus, desto unabhängiger wird sie, desto mehr eigenen Gesetzen der Bewegung folgend, desto unberechenbarer, freudiger, steigender ihr Weg.[4]

Während Kafka diese eigengesetzliche Dynamik der sich entfaltenden Welt der Schrift mit disziplinierter Beharrlichkeit erreicht, ergibt sich für Musils jungen Törless etwas ganz Ähnliches wie von selbst. Die Transzendierung des in der "Totschlägerreihe" festgesetzten und definierten Ichs, die mit der Distanz des Schreibens zunehmende Autonomie ist auch hier beglückende Seligkeit:

Er schrieb Briefe nach Hause, beinahe täglich, und er lebte nur in diesen Briefen; alles andere [...] schien ihm nur ein schattenhaftes, bedeutungsloses Geschehen zu sein, gleichgültige Stationen wie die Stundenziffern eines Uhrblatts. Wenn er aber schrieb, fühlte er etwas Auszeichnendes und Exklusives in sich; wie eine Insel voll wunderbarer Sonnen und Farben hob sich etwas in ihm aus dem Meere grauer Empfindungen heraus, das ihn Tag um Tag kalt und gleichgültig umdrängte. Und wenn er untertags [...] daran dachte, daß er abends seinen Brief schreiben werde, so war ihm, als trüge er an unsichtbarer Kette einen goldenen Schlüssel verborgen, mit dem er [...] das Tor von wunderbaren Gärten öffnen werde.[5]

Ob nun spontan-magische Verwandlung dem Einspruch gegen die graue Faktizität zu poetischem Recht verhilft oder, weniger märchenhaft, Kafkas disziplinierter, gnostisch ansteigender Erkenntnisweg die nichtige Immanenz des Bewußtseins aufsprengt: Immer ist es das Schreiben, das solch emphatisches Sein ermöglicht. Indem es auf die Wirklichkeit mit einer, wie Musil schreibt, "schonungslosen Leidenschaft" einwirkt, gleicht es ihre mangelhafte Alltäglichkeit aus und wird zum Organon des "anderen Zustands", der als spezifisch literarischer "Möglichkeitssinn" präzisiert ist:

...daß man sich dessen, was sich nie ganz verwirklichen läßt, zu bemächtigen und am Ende so zu leben hätte, als wäre man kein Mensch, sondern bloß eine Gestalt in einem Buch, von der alles Unwesentliche fortgelassen ist, damit sich das Übrige magisch zusammenschließe.[6]

---

[4] ebd. S.154

[5] Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, Reinbek bei Hamburg 1966, S.8f.

[6] R.Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, a.a.o., S.592. "Unsere persönlichen Zustände waren noch nicht deutlich von denen der Welt abgeschieden", sagt Ulrich an der Stelle, wo er den anderen Zustand in der Kindheit lokalisiert (S.902); erst wieder als Liebe ergibt sich danach der andere Zustand: "Und wenn man von der Liebe nicht bloß im üblichen Sinne spricht, sondern sich bei ihrem Namen nach einem Zustand sehnt, der bis in die Atome des Körpers anders ist als der Zustand der Liebesarmut; oder wenn man fühlt,

Schreiben will magisches Leben in der Poesie. Anselmus in Hoffmanns *Goldenem Topf* gelingt es, als er ein geheimnisvolles Manuskript kopiert - auch das ja eine Form des Schreibens - und dabei aus der Wirklichkeit herausgehoben wird. Was dabei als magische Einheit, als Transzendierung des Ichs in jenen "anderen Zustand" möglich wird, beschreibt der Erzähler des Märchens so gut es eben geht, indem er an einschlägige Erfahrungen der Leser appelliert:

...ein dunkles Gefühl, es müsse irgendwo und zu irgendeiner Zeit ein hoher, den Kreis alles irdischen Genusses überschreitender Wunsch erfüllt werden, den der Geist, wie ein strenggehaltenes, furchtsames Kind, gar nicht auszusprechen wage, erhob deine Brust, und in dieser Sehnsucht nach dem unbekannten Etwas, das dich überall, wo du gingest und standest, wie ein duftiger Traum mit durchsichtigen, vor dem schärferen Blick zerfließenden Gestalten umschwebte, verstummtest du für alles, was dich hier umgab.[7]

In den Texten erscheint dieses "vor dem Blick zerfließende" Etwas in verschiedenster Gestalt am Horizont des Schreibens: mal als verklärte Vergangenheit, als Kindheitserinnerung, mal als das Absolute der Kunst, mal - der Alltagswirklichkeit am nächsten und greifbarsten - als Selbstaufhebung in der Liebe.

Sieht man sich die Reihe schreibender Figuren in der Literatur an, sind sie in der Tat fast alle auch verliebt. Und zumeist sind sie zu ihrem Unglück gezwungen, die erotische Transzendenz der Liebe mit Tinte und Feder auf dem Papier einzuholen, weil in der Lebenswirklichkeit die Geliebten unerreichbar oder längst schon abhanden gekommen sind. Von der portugiesischen Nonne aus Guilleragues *Lettres Portugaises* bis zu Richard Schroubek in Botho Strauß's *Die Widmung* verlassen sich diese unglücklichen Liebhaber immer wieder auf das Schreiben, um, was mit dem Anderen verloren gegangen ist, aus sich selbst zu erschaffen. Schreiben und Lieben kommen dabei nachgerade zur Deckung. Nur ist der imaginäre Rückgewinn des Geliebten sein Verlust als reales Objekt des Begehrens. Dies zeigt drastisch der Mythos von *Orpheus und Euridike*. Nur solange man ohne nach hinten zu sehen schreibt, also ohne die Augen vom Papier zu nehmen, hat man den Geliebten. Die Liebe

---

[Fortsetzung von Seite 16]
daß man ebensogut jede Eigenschaft an sich hat wie keine; oder wenn man unter dem Eindruck steht, daß nur Seinesgleichen geschieht, weil das Leben - zum Platzen voll Einbildung auf sein Hier und Jetzt, letzten Endes aber ein sehr ungewisser, ja ausgesprochen unwirklicher Zustand! - sich in die paar Dutzend Kuchenformen stürzt, aus denen die Wirklichkeit besteht;..." (S.591)

[7] E.T.A.Hoffmann, "Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit" in: *Fantasie- und Nachtstücke*, hrsg. von Walter Müller-Seidel, München 1979, S.197

ist nur noch der Rausch der Poesie, ein Ersatz. Nicht einmal den Schreibern selbst kann das auf Dauer entgehen: "Ich schrieb einen Liebesbrief", bekennt der junge Flaubert, "um des Schreibens willen, nicht weil ich liebe. Nur zu gern würde ich es mir selbst einreden: ich liebe, beim Schreiben glaube ich daran." [8]

So nimmt im Schreiben die Liebe eine narzißtische Wendung. Wenn Guilleragues portugiesische Nonne schreibt, "meine Liebe hängt nicht mehr davon ab, wie du mich behandelst" [9], dann ist bei ihr die Leidenschaft für den Anderen schon längst ersetzt durch die für sich selbst. Im Akt des Schreibens kann sie ja den Anderen als selbstverfügte Erfahrung des autonomen Ichs setzen. Auf den Nenner bringt solche poetische Autosuggestion im Schreiben und in der Liebe beispielhaft Strauß's Richard Schroubek, wenn er das Schreiben eine "Vermählung" mit dem Abwesenden nennt. Angesichts der "Trennungen", die überall im grauen Leben und in den Liebesgeschichten die Oberhand haben, "bildet das Schreiben [...] die aufbegehrende Mitte all dessen, was verstopft, geteilt und verschnürt ist." [10]

Aber immer wieder scheitert dieser Versuch der Mitte. Zumindestens im Falle Schroubeks kommt es statt zur Vermählung der bloßen, sinnentleerten Wirklichkeit mit ihrem von der Liebe versprochenen Sinn nur zu einer hoffnungslosen Asynchronität der imaginären Diskurse mit der Wirklichkeit. Der Schluß des Romans verdeutlicht dies im Bild des Schlagersängers im Fernsehen, dessen vorgetäuschte Lippenbewegungen seine im Playback eingespielte Stimme peinlich verfehlen:

Während die Erinnerung noch in großen Tönen sang, war der Mund des alten Mannes plötzlich zugefallen und zuckte selbstvergessen und murmelte Flüche. [11]

---

[8] Gustave Flaubert, *Erinnerungen, Aufzeichnungen und Geheime Gedanken.* Deutsch von Antje Ellermann. Wiesbaden 1966, S.71 (=*Souvenirs, notes et pensées intimes*, Paris 1965)

[9] Wie immer wird auch hier die am leichtesten zugängliche Übersetzung zitiert, sie ist von Rilke: "Portugiesische Briefe - Die Briefe der Marianna Alcoforado" in: R.M.R, *Die drei Liebenden*, Frankfurt a.M. 1979, S.57. Auf das Original Guilleragues, *Chansons et Bon Mots, Valentins, Lettres Portugaises.* Edition nouvelle avec introduction, notes, glossaires par Frederic Deloffre et Jacques Rougeot. Geneve 1972 (Textes litteraires francais 189) wird in Kapitel II wo nötig eingegangen.

[10] Botho Strauß, *Die Widmung.* Eine Erzählung, München 1980, S.22 (dtv-Taschenbuch)

[11] ebd. S.14

Auch sonst macht die enthusiastische Bindung ans Abwesende, Imaginäre die schreibenden Helden zu eher prätentiösen Figuren, die aus der Perspektive der Alltagswirklichkeit, von außen gesehen, stumm bleiben: in ihren Höhenflügen sind sie, wie die Liebenden, oft lächerlich. Denn das wunderbare Glück des Schreibens verkehrt sich zu Nichts, wo die Imagination - und damit die Subjektivität, die in ihr sich zusammenfassen und totalisieren will - ihrer Substanzlosigkeit gewahr wird. Es geht den Schreibern dann wie dem Poeten in Bonaventuras Nachtwachen, der sich nach den Sternen reckt und die Balance verliert, in

> überpoetischen Stunden, wo das Innere Sturm ist, der Mund im Donner reden und die Hand statt der Feder den Blitz ergreifen möchte, um damit in feurigen Worten zu schreiben. Da fliegt der Geist von Pol zu Pol, glaubt das ganze Universum zu überflügeln, und wenn es zuletzt zur Sprache kommt - so ist es kindisch Wort, und die Hand zerreißt rasch das Papier.[12]

Die Poesie ist labil und flüchtig. Die leere Sprache der Begriffe kann sie nicht erreichen. Man wähnt sich ihrer schon sicher, aber eine Wendung des Kopfes und man fällt aus allen Wolken der Begeisterung in die Lücke, die sich zwischen dem Subjekt und dem zur konkreten Sprachform erstarrten poetischen Text wieder auftut. Die Sprache des Bewußtseins, d.h. das in die Sprache gesetzte Bewußtsein und der imaginäre Diskurs, der Möglichkeitszustand, in dem das Ich sein Anderes, das Abwesende erreichen und ihm sich "vermählen" will, bleiben unvermittelt. Anstatt Ich und Welt zu versöhnen, bestätigt das Schreiben ganz im Gegenteil die Andersheit des Schreibers, seine Abgetrenntheit. Denn die Magie der Selbstverwandlung ist im Schreiben auf paradoxe Weise an ihren Gegensatz geknüpft: die Konstitution von Selbstbewußtsein.

Es ist ja auch ein zu wunderliches Projekt: Ausgerechnet im bewußtseinsvereinzelnden Schreiben, diesem vielleicht liebsten Aufenthaltsort des cartesianischen *cogito*, soll die mystische Dimension des Anderen, des Selbst zugänglich werden. Die Überwindung des Bewußtseinsdualismus, die Mitte des Seins soll sich in diesem Projekt ergeben als Versöhnung zweier im Grunde widerstreitender Möglichkeiten des Schreibens: rationaler Erkenntnis und imaginärer Kreativität.

---

[12] Bonaventura, *Nachtwachen*, hrsg. von Wolfgang Paulsen, Stuttgart 1964, S.10 (=Reclam)

b. Poetische Identität

Versöhnung, Durchdringung und Verwandlung des Zusammenhangs des Lebendigen in Poesie – das ist die Utopie des emphatischen Schreibens. Poesie in diesem Sinne wäre dauernde Aufhebung des im Bewußtseins seiner selbst unglücklich entzweiten Subjekts. Das Bild dieser Versöhnung ist für den Schreibenden der Gang ins Werk, die Aufhebung des Schreibers im Geschriebenen. Gerade so, wie es die Fabel vom Künstler berichtet, der plötzlich den Pinsel aus der Hand legt und in der Tiefe des Bildes verschwindet, das er gemalt hat. Bloch berichtet in den *Spuren* die für diesen Zusammenhang archetypische Geschichte vom Träumer Han-tse. Wie andere Schreiber träumt er der verlorenen Liebe nach, anders als die meisten kann er sie aber wunderbarerweise auch einholen.

Ins Tal der silbernen Apfelblüte schrieb er das Mädchen, schrieb ihr einen herrlichen See und ein Schloß aus Jade [...] und der Mond ging nicht unter [...]. Das alles träumte sein magisches Wort, ja er konnte noch Li-fan selber aus dem Buch zu sich rufen, bis der Tag sie wieder vertrieb: Übermächtig war so sein Leben geteilt, in den traurigen, alternden Tag und die geheimnisvolle Schöpfung, die zu ihm kam und ihn nimmer wieder verließ. Bis zu jenem letzten Morgen, die Verwandten suchten Han-tse in seiner Hütte, lange vergeblich, man fand ihn nicht, doch auf dem Tisch lag sein Buch aufgeschlagen, mit einem neuen, dem letzten Kapitel: Die Ankunft Han-ses im Tal der silbernen Apfelblüte.[13]

Solche Geschichten finden sich nur in den Büchern. Denn immer bleibt der draußen, der sie schreibt. Sofern der Traum ins Wachen zurückführen soll – und anders ist es keiner – bleibt es beim Kommen und Gehen der Poesie, bei der Spaltung in den "traurigen, alternden Tag" und die "geheimnisvolle Schöpfung". Immer wieder muß der Träumer, der Schreiber zurück in die Wirklichkeit, er wird aus dem imaginären Sein herausgeschreckt, weil das Bewußtsein zurückkehrt und das Werk als Objekt wahrnimmt: Eine Kluft tut sich auf zwischen der Endlichkeit des Geschriebenen und dem unendlichen Begehren des Schreibens.

Die Versöhnung im Schreiben bleibt utopisch: Nur die restlose Identifikation mit der Sprache trüge über die Deformationen der unversöhnten Faktizität hinaus, die das Schreiben motiviert. In ihr wäre man nicht mehr ein Sprachsubjekt, das sich der Sprache als Mitteilungswerkzeug bedient, sondern wäre Medium der höheren Wirklichkeit, die im Anruf der Sprache sich mitteilt. Gemeint ist jene Utopie der Versöhnung, die bei Benjamin und Adorno "wahre

[13] Ernst Bloch, *Spuren,* Frankfurt 1959, S.201f. – Hermann Hesse fügt das gleiche Motiv seinem "Kurzgefaßten Lebenslauf" als versöhnlichen Schluß an. (*Gesammelte Werke in 12 Bänden,* Frankfurt 1970, Bd.VI, S.409ff)

Sprache"[14] verheißt, wo diskursive und ästhetische Erkentnnis, die leere Begrifflichkeit der Erkenntnisintention und die blinde Sinnlichkeit der Erscheinung zusammenfallen. Benjamin hat sie auch als "Paradiessprache" beschrieben, die Sprache nämlich, die nicht beurteilt, sondern "adamitisch" die Dinge benennend erkennt. [15]

Poetisch ist diese Versöhnung immer nur blitzhaft zugänglich, im Übersprung des Bewußtseins. Denn die Wahrheit tut sich nicht in der Rede des bewußten Ichs, sondern in einem Sprechen kund, dessen Intention aus der Sprache selbst kommt. Das hat Tradition in der Geschichte der Literatur von der Inspirationsästhetik des Sturm und Drang über die "Sprachbegeisterung" des Novalis[16] bis hin zur Dingsprache bei Hofmannsthal oder Rilke und später der *ecriture automatique* der Surrealisten.

Proust hat, was hier als Sprachproblem auftritt, für die Erinnerung durchgespielt. Aber auch der Versuch, die diskontinuierliche Erfahrung des in der Zeit von sich selbst entfremdeten Bewußtseins in der Erinnerung wiedereinzuholen, scheitert. Was sich die *memoire volontaire* in der autobiographischen Rekonstruktion als Gegenwart des Vergangenen herstellt, muß als objekthafte Repräsentation von der Erfahrungswirklichkeit des Ich getrennt bleiben. Nur in der *memoire involontaire* sind Gegenwartsbewußtsein und Reflexion übersprungen. Die angestrebte Synthese ergibt sich im und als Kairos der Erinnerung, durch ein "eigenmächtiges An-wesen des Vergangenen"[17]. In der momenthaft aufgehobenen Zeit bildet sich dann auch hier eine quasi poetische Identität.

In solcher "Plötzlichkeit"[18] und Flüchtigkeit ist die poetische Transzendierung des Bewußtseins aber nicht Aufhebung und Versöhnung der Entzweiung, sondern lediglich ihre Suspension. Wie der Traum den Träumer, so löschen die poetische Sprache oder der

---

[14] Th.W.Adorno, "Fragment über Musik und Sprache" in: ders., *Gesammelte Schriften 16, Musikalische Schriften I-II,* Frankfurt 1968, S.251–256. Dazu auch Albrecht Wellmer, "Wahrheit, Schein, Vesröhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität." in: *Adorno-Konferenz 1983,* hrsg. von L.v.Friedeburg und Jürgen Habermas, Frankfurt 1983, S.182–173, bes. 142ff.

[15] Walter Benjamin, "Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen" in: *Gesammelte Schriften Band II.1.* Aufsätze, Essays, Vorträge. Frankfurt 1977, S.142

[16] vgl Novalis, *Werke. Studienausgabe.* Hrsg. und kommentiert von Gerhard Schulz. Zweite, neu bearbeitete Auflage, München 1981, S.426f.

[17] Gerhard vom Hofe/Peter Pfaff, *Das Elend des Polphem,* a.a.o., S.20

[18] vgl. Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins,* Frankfurt 1981. Zur angeschnittenen Problematik besonders der Aufsatz "Utopie des Augenblicks und Fiktionalität. Die Subjektivierung der Zeit in der modernen Literatur", S.180–218

Anflug der Erinnerung das Ich als Subjekt aus. Man hat sich den Vorgang nach Art der magischen Beschwörung zu denken, die Albert Beguin als Tätigkeit des romantischen Dichters beschreibt, der

eine Reihe von Gebärden [...] aufführt, ohne ihre Bedeutung zu kennen, aber im festen Glauben, daß diese Riten Bestandteile eines unfehlbaren Zaubers seien.[19]

Das läuft auf nichts Geringeres hinaus, als daß im Anruf der Dinge durch die Phantasie der Sprache selbst eine neue Ordnung der Dingwelt entsteht, die identisch ist

mit derjenigen der wesentlichen Einheit, der Dichter würde sie dank seiner eigenartigen Magie wiederfinden und rührte daher für einen Augenblick an das Absolute.[20]

Was aber die Werke angeht, sind sie immer nur Bruchstücke dieser magischen Augenblicke. Sie bewahren sie nicht. Die poetische Identifikation von Künstler und Werk bleibt beschränkt auf den träumerischen Augenblick der Produktivität. Was der Schreiber sich erhofft an Selbstverwandlung und Selbstentgrenzung, Vermählung ans Abwesende, Mitte ergibt sich als Synchronität von Leben und Werk - oder mit Musil: als "Leben wie im Buche" - nur in der Ekstase der Produktion, mit der das nicht Schritt halten kann, was davon übrigbleibt. Was Bestand hat, das Werk, ist nur entfremdetes Objekt, gerechtfertigt allenfalls als "Vorwand" für den Akt der Poesie selbst, auf den es ankommt, wie Rilke dann meint[21]. Tatsächlich erstarren die Schreiber immer wieder in sprachloser Verzweiflung, sobald sie aus der träumerischen Einheit mit dem Werk in die Differentialität des Bewußtseins davon gerissen werden. Oder aber sie versuchen, den unschuldigen Zustand in immer neuen Anläufen einzuholen, mit dem Ergebnis, daß er der Kritik des außerhalb der poetischen Einheit bleibenden Bewußtseins anheimfällt und das Werk, auf der Suche nach sich selbst, endlos wird. Das poetische Projekt nimmt in der Reflexion die Enttäuschung über die Begrenztheit der Sprache in sich auf, es verbreitet sich also gerade im Versuch, sich zu überspringen, Bewußtsein in den Werken. Mit der Unschuld hat die Poesie den Boden unter den Füßen verloren, und aus der magischen Beschwörung der Poesie wird ein Slapstick-Akt. Umso jämmerlicher scheitert der

---

[19] Albert Béguin, *Traumwelt und Romantik. Versuch über die romantische Seele in Deutschland und in der Dichtung Frankreichs.* Aus dem Französischen von Jürg Peter Walser. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Peter Grotzer. Bern und München 1972, S.480

[20] ebd. S.481

[21] vgl. dazu das Kapitel V, die *Malte*-Interpretation

Poet an dieser Tücke der sich nicht fügenden Sprache, je besessener er nach dem "Zauberwort"[22] , dem, wie es dann zum Topos der russischen Literatur wird, richtigen "Stil" sucht.

Indem sich in den poetischen Texten die Differentialität des Bewußtseins entfaltet, wird Poesie in *statu nascendi* als Prosa totgeboren. Vom Kairos bleibt nur der prosaische Bericht von seiner Verfehlung und die immer neue Suche nach dem imaginären Horizont. Denn die muß weitergehen, solange der Schreiber nicht wirklich im Werk angekommen ist wie Han-Tse im Tal der silbernen Apfelblüte. So wachsen die Texte mit der Zeit der Schreiber und des Schreibens zu einer endlosen Serie versuchter poetischer Ekstase und ihrer kritischen Zerschlagung. Dabei wird im Handlungskontext des Schreibens dem Text, in dem sich dieses Schreiben objekthaft verselbstständigt, widersprochen. Als reale Kehrseite des poetischen Projekts bricht damit der unaufhebbare Widerspruch von Schreiber und Text, von Künstler und Werk in dieses selber ein.

So ist die poetische Einheit das Moment am Schreiben, das nicht verwirklicht werden kann, das im geschriebenen Text nicht oder höchstens als die unerfüllte Geschichte seiner Produktion erscheint, weil es sich nicht aus der Handlungseinheit mit dem schreibenden Subjekt herauslösen läßt: Nur im performativen Akt der Produktion fallen Kunst und Leben zusammen.

Vielleicht ist dies in mancher Künstlervita ähnlich: Bei Kafka zum Beispiel, dessen Werke aus biographischer Perspektive nur Elemente eines weit ausgesponnenen Tagebuchzusammenhangs zu sein scheinen; bei Prousts endlos wachsendem und doch nie vollständigen Romanwerk; auf biographisch abstraktere Weise ließe sich sogar Becketts Romantrilogie (*Molloy, Malone Dies, The Unnamable*) als Serie von Destruktionen lesen, wo jede Folge der vorhergehenden widerspricht und sie aus Verzweiflung am Ausdruck aufhebt.

Sichere Anzeichen finden sich aber eher da, wo das Schreiben selbst Bestandteil der Fiktion geworden ist. Da kommt es vor, daß die Selbstreflexion, die Umschläge von imaginärer Produktivität und Kritik, den Text solange weitertreiben, bis der Schreiber daran zugrunde geht, bzw. der das alles nachzeichnende reale Autor keine Lust mehr hat. Rilkes *Malte* hat ein solches abgebrochenes Ende, oder Dostojewskijs *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch*, wo der Monolog des Kellermenschen abrupt endet: "Doch genug; ich will

[22] vgl. das Gedicht von Eichendorff, "Schläft ein Lied in allen Dingen, /Die da träumen fort und fort,/ Und die Welt hebt an zu singen, /Triffst du nur das Zauberwort."

nicht mehr aus dem Kellerloch schreiben..." Aber der als Fjodor Dostojewskij zeichnende Herausgeber macht klar, daß dies noch nicht das Ende ist und fügt als Anmerkung hinzu:

Übrigens enden die 'Memoiren' dieses widersinnigen Menschen noch nicht. Er hielt es nicht aus und setzte seine Aufzeichnungen fort. Aber uns will es dünken, daß man hier aufhören könnte.[23]

c. Schreiben als Metapher von Subjektivität

Da will also einer im Werk leben, als wäre er eine Gestalt "in einem Buche". Der versöhnte Zustand - Magie der Poesie - soll ins reale Leben eingeschrieben werden. Das hat immer wieder Anlaß zur Verwirrung gegeben. Schreiben, Literatur soll eine Sonderstellung einnehmen und als Alternative des Lebens sich dem, was der Fall ist, entziehen. Und gleichzeitig soll es dieses Andere doch hier und jetzt im Leben zugänglich machen.

Aber die Utopie poetischer Selbstverwandlung und das prosaische, reale Leben berühren sich allenfalls im Akt träumerischer Produktion, und diese Verschmelzung hat ihre bedenklichen Folgen: Kunst und Leben geraten durcheinander; das Leben wird als Akt poetischer Produktivität geführt, während andererseits der Begriff des Werkes als endlich-objektivem Kunstprodukt verloren geht. In der Literatur kommen immer wieder Figuren vor, die so "schreibend leben": Werther in tragischem Enthusiasmus; etwas klüger, weil in ironisch sich regelnder Distanziertheit Figuren Jean Pauls wie Wuz, Fibel oder er selbst, "Jean Paul", als Held und Autor der *Konjekturalbiographie*. In Turgenevs *Tagebuch eines Überflüssigen* und, wieder anders, in Raabes *Chronik der Sperlingsgasse* verwandeln Schreiber an entscheidenden Krisenpunkten ihrer Lebenskurven das gelebte Leben in den Text. Es ist in diesen Fällen eine Art des Abschiednehmens von sich selbst, in der sie sich zugleich vernichten und in poetische Sicherheit bringen. Gides *Die Aufzeichnungen des André Walter* oder Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* wiederum beschreiben nachgerade Wettläufe zwischen Kunst und Leben, die Schreiber versuchen hier, ihren Kunstentwurf im Leben einzuholen.

Kaum einer wurde von der Schreibsucht aber erfaßt wie der Flaubert der Jugendschriften, in denen das Schreiben des größenwahnsinnig vom unendlichen Selbst Träumenden in endlosen Zirkeln

---

[23] Fjodor M. Dostojewskij,"Aufzeichnungen aus einem Kellerloch", in: *Sämtliche Erzählungen*. Aus dem Russischen von Fritz Bennewitz, Josef Hahn, Arthur Luther und Erwin Walter. München o.J. (Winkler), S.638

in die Vernichtungsangst und wieder zurück läuft, dorthin, wo das Abenteuer des Schreibens mit seiner inhaltslosen Leere konfrontiert wird. Über solch ziellosem Hin und Her lösen sich die Werke auf in den performativen Leerlauf des Schreibens:

Ich muß schreiben, mein Herz erleichtern, und ich weiß nicht, was ich schreiben, noch was ich denken soll. Immer wieder ergreift mich diese Verworrenheit der Gefühle; ich bin ein Stummer, der sprechen möchte [...], ich lechze danach, mir von mir selbst zu erzählen.[24]

Karl Philipp Moritz hat dieses Syndrom pathologischer Schreibsucht bereits im *Anton Reiser* als "Leiden der Poesie" beschrieben. Es gehört - Pendent des Lesefiebers - in den historischen Kontext der Empfindsamkeit. Über den an der rechten Sprache verzweifelten Dichterling Anton heißt es bei Moritz:

Mit dergleichen ungeheuren Bildern zerarbeitete sich Reisers Phantasie in den Stunden, wo sein Inneres selber ein Chaos war, in welchem der Strahl des ruhigen Denkens nicht leuchtete, wo die Kräfte der Seele ihr Gleichgewicht verloren, und das Gemüt sich verfinstert hatte; wo der Reiz des Wirklichen vor ihm verschwand, und Traum und Wahn ihm lieber war, als Ordnung, Licht und Wahrheit.[25]

Moritz' Kritik weist die Reisersche Poetisierungssucht als verfehlte, weil nur als Mangelsyndrom des Lebens definierte Kunstpraxis aus. Sie ist "nicht sowohl Kunstbedürfnis, als Lebensbedürfnis"[26] - was dann umgekehrt eine ebenso verfehlte, nämlich chimärisch vom Horizont der Poesie bestimmte Lebenspraxis ergibt. Die gleiche Verwechslung wird im letzten Buch des *Anton Reiser* an der Theaterleidenschaft des Helden demonstriert, in welcher der Verlust von Identität aus dem verzweifelten Versuch folgt, sie poetisch in den vorgegebenen Theaterrollen zu gewinnen.

Die Theatermetapher ist der Darstellung von Künstlerlebensläufen und ihrer spezifischen Problematik seit dem *Wilhelm Meister* geläufig. Mit ihrer Hilfe wird das prekäre Verhältnis der Kunst zum praktisch-bürgerlichen Leben deutlich: Fluch und Privileg eines Lebens an der Nahtstelle von Wirklichkeitsbezug und Imagination - oder des Doppellebens in beidem.[27] Vor allem drei Elemente werden in der

---

[24] Gustave Flaubert, *Erinnerungen eines Narren*, deutsch von Rudolf Soomer, München 1969, S.72

[25] Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman.* Hrsg. Wolfgang Martens, Stuttgart 1972, (=Reclam), S.483

[26] ebd.

[27] Nicht nur Moritz warnt mit der Theatermetapher vor dem in der Romantik als prekär empfundenen Widerspruch zwischen Kunst als dem Medium der ästhetisch-intellektuellen Anschauung und den Anforderungen der Lebenspraxis und des Realitätssinnes. "Die Kunst ist eine verbotene

Theatermetapher deutlich: Erstens das Gekünstelte, Forcierte, das komödiantisch Absichtsvolle, mit dem hier das Subjekt gegen sich selbst und seine realen Lebensbedingungen anrennt. Paradox lebt man in theatralischer Übertreibung und poetischer Erregtheit "das hysterische Vergessen zu leben"[28]. Zweitens der Verlust des wahren Selbstbegriffs im Scheinhaften der nur usurpierten Identität des Poetischen: "Ich spiele immer Komödie oder Tragödie. Ich bin so schwer zu erkennen, daß ich mich selbst nicht einmal erkenne"[29], schreibt Flaubert. Und drittens das latente Bewußtsein der Spaltung, das zum Fluch des Künstlers wird und ihn zum modernen Heroen macht. Er, der loszieht ins Abenteuer, das Andere des Selbst zu erkunden, ist zwischen Poesie und Prosawirklichkeit zerrissen wie der eigentliche Abenteurer zwischen Fremde und Heimat. Er ist weder hier noch dort zu Hause. Schulbeispiel dieser Thematik ist Thomas Manns *Tonio Kröger*, wo der Bezug des Künstlers zum Imaginären als etwas "tief Zweideutiges, tief Anrüchiges, tief zweifelhaftes" beschrieben und der Sicherheit des normalen, "blauäugigen" Wirklichkeitsbezuges gegenübergestellt wird. "Ich stehe zwischen zwei Welten, in keiner daheim, und habe es infolgedessen ein bißchen schwer."[30]

Aber gerade wegen seines Versuchs, das Wirkliche zu transzendieren, das Selbst in einer grandioseren Form zu suchen, wird der Künstler zum Muster moderner Subjektivität überhaupt. Er ist zwar

---

[Fortsetzung von Seite 25]

Frucht, wer einmal ihren innersten, süßesten Saft geschmeckt hat, der ist unwiederbringlich verloren für die tätige, lebendige Welt", schreibt Wackenroder und präzisiert diese Warnung mit einem Vergleich zum Theater: Es sei das Gift der Kunst, "daß der Künstler ein Schauspieler würde, der jedes Leben als Rolle betrachte, seine Bühne für die Musterwelt, für den Kern, und das wirkliche Leben für die Schale, eine 'elende, zusammengeflickte Nachahmung'". Zitiert nach Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1972, S.699

[28] Jean Paul Sartre, *Der Idiot der Familie*. Gustave Flaubert 1821–1857. Deutsch von Traugott König. Reinbek bei Hamburg 1978, Band 4, S. 162 Für Sartre ist Poesie, das Vergessen der Lebenspraxis in der Poesie, das Spiel des *qui perd gagne*: Der Poet, Flaubert, wählt das Scheitern im bürgerlichen Leben um zu gewinnen. Vgl. dazu Dominick LaCapra, *A Preface to Sartre*, Cornell University Press 1978, S.74

[29] Gustave Flaubert, *Erinnerungen, Aufzeichnungen und geheime Gedanken*, a.a.O., S.71f.

[30] Thomas Mann, "Tonio Kröger" in: *Die Erzählungen, Band 1*, Frankfurt 1981, S.255f

[31] Zu diesem Begriff von Subjektivität sei hier summarisch verwiesen auf den zusammenfassende Abriß bei vom Hofe/Pfaff, *Das Elend des Polyphem*, a.a.O., S.1–27

der Gegenspieler des "Normalen", aber nur, weil er seine Bedingungen bis an die Grenzen erkundet. So hat er gerade in seiner Sonderstellung Stellvertreterfunktion.

In die gleiche Problematik führt nun das Motiv des Schreibens. Auch hier gibt es diesen Nullpunkt der Performanz, an dem das Subjekt wie im Theaterspielen gleichzeitig in zwei Welten und zwischen beiden hin- und hergerissen ist: Hier die entfremdete Wirklichkeit, in der es seine Partikularität erfährt, dort der poetische Horizont von Vermählung mit dem Anderen, Mitte, Identität mit sich selbst. Hier Kafkas "Totschlägerreihe" von Reflexion, Tat-Beobachtung, dort das autonome Ich der Imagination, das dieses gespaltene Selbstbewußtsein überfliegt. Da das Ich sich weder der grauen Faktizität überlassen noch sie dauerhaft transzendieren kann, bleibt ihm nur eine zirkulierende Bewegung, eine Produktivität, in der das Ziel der Identität doch verfehlt wird. Das Sich-selbst-Erzählen zeichnet diese Bewegung nach als ständigen Entwurf und Verlust imaginärer Einheit. So wird es zur Metapher für die ontologische Differentialität der selbstreflexiven, mit sich nie identischen, sich immer selbst begehrenden Subjektivität.[31]

"Unaufhörlich errichten und vernichten wir uns"[32] , notiert Flaubert in sein Tagebuch und wiederholt so die Erfahrung Werthers, "daß das, was des Menschen Glückseligkeit macht, wieder die Quelle seines Elends"[33] wird. Je höher der Flug der Imagination, desto inkommensurabler die Wirklichkeit des Vorhandenen. Kafka, den das Schreiben immer tiefer und unausweichlicher in sich hineinzieht, versucht seiner Verlobten Felice zu erklären, warum es sein Lebens-Mittel ist und doch das Leben - zum Beispiel die Heirat mit ihr - verhindert:

Ich sagte nicht, durch das Schreiben solle alles klarer werden, werde aber schlimmer, sondern ich sagte durch das Schreiben werde alles klarer *und* schlimmer.[34]

Schreibend ist man, wie Kafka pointiert formuliert, "tot zu Lebzeiten und doch der eigentliche Überlebende."[35] Er meint das gleiche wie Sartre mit seinem "wer verliert, gewinnt", daß nämlich dem Schreibenden das Leben immer mehr ist und anderes: die Möglichkeit, darüber einen Diskurs zu führen. Der ontologische Ort der Schreibenden ist im Leben, gleichzeitig aber sind sie schon darüber

---

[32] Flaubert, Erinnerungen, *Aufzeichnungen und geheime Gedanken*, a.a.O., S.75f.

[34] Goethe, Werke. *Hamburger Ausgabe, Band VI*, S.51

[35] Kafka, *Gesammelte Werke*, Hrsg. von Max Brod, Band 7, Tagebücher 1910-1923, Frankfurt 1976, S.399

hinaus, außerhalb. Deshalb schreibt Becketts Malone etwas apokryphisch:

Leben und Erfinden. Ich hab's versucht. Ich muß es versucht haben. Erfinden. Es ist nicht das richtige Wort. Leben auch nicht [...] [36]

Texte, die diese Differentialität nicht nur beschreiben, sondern auch abbilden, stellen das Bewußtsein ihrer Schreiber dar. Es wird in ihnen als Bewegung lesbar. Denn die Texte stehen nicht still. Sie sind der Dimension der Zeit unterstellt, in der die Schreiber sich schreibend gegen die Texte wenden, im kritischen Rekurs auf die in ihnen an der Mangelhaftigkeit der Sprache, der Zeichenhaftigkeit des Schreibens scheiternden Vermittlung der Erfahrung. In den meisten Fällen allerdings scheint dieser Kollaps des poetischen Projektes, anstatt aus dem Schreiben herauszuführen, diesem neuen, kritischen Schwung zu geben.

Die Texte bilden diese Differentialität also ab und zeigen das Verdoppelte des sich-selbst-erzählenden Ichs im Text. Es ist gegenwärtig als reales, einer mangelhaften Wirklichkeit ausgeliefertes Erfahrungs-Ich, als triebhaftes Bedürfniswesen und andererseits als Ich des poetischen Selbstbezugs, als in der Imagination frei über sich selber verfügende "Gestalt wie in einem Buche". Was die Schreiber sein wollen, sind sie also weder außerhalb des Schreibens noch in ihm. Was von ihrem Projekt bleibt, ist lediglich die vom Bewußtsein dieser Diskrepanz vorangetriebene Bewegung des Ichs durch den Text: Umschläge von Diskurs und Erfahrung; von poetischem Bewußtsein der Freiheit und der entgegengesetzten Determination durch das Notwendige; von signifikatorischer Absicht und dem widerständigen Ausdrucksmaterial der Sprache. Das Ich des Schreibens wird in der Kritik auf die Erfahrung hin überschritten und findet an ihr seine Grenze, wie andersrum das Ich der Erfahrung erst im Schreiben seinen Sinn findet. Das sind zwei komplementäre Bewegungen. Wie das Leben selbst sind die Texte, sofern sie das nachzeichnen, die Spur des Ichs. Ihre Einheit ergibt sich, gerade so wie die Identität des Ichs, als historische, nämlich als ein Kontinuum von Differenzen. [37]

In ihrem ausführlich gleich zu erläuternden temporalen Sinn werden die Texte des Sich-selbst-Erzählens zu Metaphern des Subjektivitätsproblems. Sie stellen die empirisch-psychologische Realität des Ichs von der Innenseite der Signifikation her dar und zeigen das in die Zeit gesetzte Ich als immer wieder scheiternden

[36] Samuel Beckett, *Malone stirbt*, deutsch von Elmar Tophoven, Frankfurt 1958, S.27

[37] Hermann Lübbe, "Zur Identitätspräsentationsfunktion der Historie", in: *Identität*. Hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle. (*Poetik und Hermeneutik, Band 8,*) München 1979, S.277-292

Versuch der Selbstschöpfung und Selbstidentifikation. Gerade wie sich die Texte in der Dimension der Zeit kritisch widersprechen, weil die Schreiber in endloser Produktion über das Geschriebene immer schon hinaus sind, das nie zum Werk sich abschließt, gerade so ist das Bewußtsein den realen Lebensformen immer voraus. Es ist, in Sartres Formulierung, "das nicht, was es ist", d.h. ist "fortgesetzte Ablehnung der Identität mit sich selbst. Es ist über sein eigenes Sein vermöge seiner wesenhaften Substanzverweigerung in jedem Augenblick schon hinaus."[38] Genau diese Differentialität, welche die Zeit selbst ist als Ursprung des Bewußtseins, prägt sich den Texten ein als Bewegung des Schreibens.

2. Die Form: Diaristisches Schreiben

a. Der zeitliche Index diaristischer Texte

Der Motivzusammenhang des Schreibens ist besonders in solchen Texten zugänglich, in denen eine schreibende Person nicht nur als Objekt des Erzählens abgebildet ist - wie zum Beispiel in den zitierten Stellen aus dem *Törless* oder dem *Anton Reiser* - sondern als sich selbst im Handlungszusammenhang des Schreibens reflektierendes Subjekt. Also nicht nur als Schreiber, sondern durch ihr Geschriebenes. Dies ist der Fall in der Ich-Erzählung; in ihr aber besonders dort, wo das schreibende Ich nicht völlig in der Schreib- und Darstellungsintention aufgeht, sondern sich in ihrer Reflexion als Ich-Origo des Textes in den Vordergrund rückt. Wo so die Reflexivität einen Text dominiert und zu seinem hervorragenden Merkmal wird, muß von einer spezifischen Spielart der Ich-Erzählung gesprochen werden. Der Schwerpunkt der Schreibintention verlagert sich vom Dargestellten auf die Darstellung, "besprochene" Zeit wird zur "gesprochenen" bzw. "geschriebenen" Zeit.[39] Das Interesse des Erzählers oder Schreibers an sich selbst konzentriert sich nicht nur auf die erzählte Vergangenheit, sondern auf die Gegenwart ihrer Niederschrift. Dementsprechend tritt das Ich nicht mehr als Zusammenhang einer im Text erinnerten Geschichte in Erscheinung, wie in der Autobiographie, sondern als Aktualität, die sich in der gegenwärtigen Schreibhandlung "ereignet".

---

[38] Manfred Frank, *Das Problem 'Zeit' in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung.* München 1972, S.17

[39] E.Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, a.a.O., S.210ff.

Modell dieser Textform ist das Tagebuch, das man wegen seiner aktualisierten Aussagestruktur auch eine "Autobiographie von Tag zu Tag"[40] genannt hat. Aus ihm gehen verwandte Erzählformen hervor, deren Aussagestruktur ebenfalls das Gewicht vom Erzählen der Geschichte auf die Gegenwart des Schreibvorgangs verlagern: Der einseitige Briefroman, der Tagebuchroman, die nur lose verbundenen "Aufzeichnungen". Dabei werden in diesen Schreibkonventionen die verschiedensten Redeabsichten erkennbar: Beichte, lyrisch-elegische Erinnerung (in der sich oft die straffer geführte autobiographische Erzählung auflöst), philosophischer Diskurs oder tiradenhaftes Reden.

Die zu beschreibende Aussageform bildet also keinen kohärenten Textkorpus, jedenfalls nicht dann, wenn man den dichtungslogischen Status des jeweils schreibenden Ichs als Ordnungskriterium zugrundelegt. Mal schreibt ein realer Autor, mal eine von ihm erfundene Figur – und die Unterscheidung ist oft nicht ohne Zögern zu treffen. Mal tritt der Schreiber als Autobiograph auf, berichtet also "Authentisches" aus seinem Leben – seien das nun unmittelbar sich abspielende Ereignisse oder längst Vergangenes, emotional aber noch nicht Bewältigtes und zur "Geschichte" abgeschlossenes, wie z.B. in Dostojewskijs *Weiße Nächte*; mal ist der Schreiber aber auch ein Phantast und Träumer, der Erfundenes oder gar Erlogenes mitteilt, wie der Schreiber in Dostojewskijs *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch*. Mal wendet sich das Schreiben in tagebuchartiger Intimität nur an den Verfasser selbst, mal an eine mehr oder weniger deutlich projizierte Öffentlichkeit – und meistens sind diese verschiedenen Tendenzen im Text diffus vermischt. So kann sich das Sich- selbst-Erzählen durchaus aus einem Tagebuch zu einem literarisches Projekt

---

[40] "ou le récit reste le plus près de l'histoire vécue: c'est, si l'on peut dire, une espèce d'autobiographie au jour le jour." H. Gouhier zitiert bei Claus Vogelsang, *Studien über Diartium und diaristische Elemente in der Literatur* (Diss.masch) Berlin 1971, S.23. – Die Zeitlichkeit des Tagebuchs als "Autobiographie im Zeitstrom" ist ein wesentliches Charakteristikum einer Form, die sich der exakten Bestimmung weitgehend entzieht. Vogelsang spricht vom Tagebuch als der "Form des allgemeinen Formzerfalls" (115f.); ähnlich spricht H.R.Picard, "Das Tagebuch als Gattung zwischen Intimität und Öffentlichkeit" (Typoskript im Besitz des Verfassers) von einer "rhetorischen List", mit der sich das literarische Tagebuch die Zufälligkeit und Unmittelbarkeit des authentischen, nicht zur Veröffentlichung bestimmten Tagebuchs eigen macht. So aber gewährt das literarische Tagebuch "Einsicht in den Prozeß des Schreibens" und wird eine "literarisch sichtbar gemachte Analogie des sich selbst beobachtenden Bewußtseins" Eine Bestimmung des Tagebuchs, seis des literarischen, seis des authentischen, kann hier unterbleiben; im folgenden wird stattdessen das Diaristische als Tendenz innerhalb der autobiographischen bzw. der Ich-Erzählung beschrieben.

auswachsen, etwa in Rilkes *Malte*; es kann aber auch andersherum eine ursprünglich literarische Absicht daran scheitern, daß das Schreiben durch ständiges Aktualisieren und Reflektieren unterhöhlt wird und am Schluß, wie in den *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch*, ein recht disparates und uneinheitliches Gebilde herauskommt. Das herausragende Merkmal der Textform, die wir im Auge haben, ist, daß das selbstreferentielle Erzählen – im Gegensatz zur Autobiographie – zwischen all diesen Möglichkeiten fast beliebig und immer wieder neu wählen kann, ohne deshalb seine formale Einheit zu verlieren. Denn die Einheit des Sich-selbst-Erzählens ist begründet nicht in der stabilen Perspektive des schreibend die Welt abbildenden Ichs, sondern in den Fluktuationen und Widersprüchen der Selbstreferentialität. Sie ist es, die das Schreiben in diesem Fall abbildet.

Das gemeinsame Element der Texte ist die Gegenwart des Schreibers in ihnen, nämlich so, daß sie aus dem empirischen Zeitkontinuum einer Ich-Origo strukturiert sind. In der temporalen Dimension des Erzählens, Schreibens, der *narration* – im Gegensatz zur Vergangenheitsdimension der *histoire* – bilden diese Texte ihre eigene Entstehungsgeschichte ab. Im Hier und Jetzt der Ich-Aussage, am Nullpunkt des Schreibens gewissermaßen, prägt sich das Bewußtsein des Schreibers dem Text als Aussagestruktur ein.

Diese aus der Aktualisierung des Schreibvorgangs resultierende Verzeitlichung ist das konstituierende Element der hier aus dem weiten Bereich der Ich-Erzählung herausgelösten Textart. Nach ihrer Grundform, dem Tagebuch, soll sie im folgenden *diaristisches Sich-selbst-Erzählen* genannt werden; das "sich" in dieser Formulierung meint zugleich den Akkusativ und den Dativ, den Gegenstand und den Adressaten solchen Erzählens. Sofern der Grundbezug der Texte auf den Nullpunkt des Schreibens und damit seine *Akt- und Handlungsstruktur* gewahrt bleibt, kann sich das Schreiben allerlei Abschweifungen und Varianten erlauben, immer noch aber zielt die bestimmende Schreibintention auf nichts anderes als die Subjektivität des Schreibers selbst.

Diaristisches Sich-selbst-Erzählen bildet also keinen scharf einzugrenzenden Formtypus, der etwa von der autobiographischen Schreibweise im weiteren Sinne auszusondern wäre. Es ist vielmehr eine Tendenz gemeint, welche die Ich-Erzählung beeinflußt, und zwar auf zweierlei Weise: als *Reflexivierung* auf einer Achse, die zwischen dem Subjekt- und dem Objektpol der Aussage verläuft und auf der die unterschiedlichen Grade episch-erzählerischer Objektivierung bestimmt werden können. Und als *Irrealisierung* auf der Achse, die den Wahrheitsgehalt der Aussage in Bezug auf das schreibende Subjekt erfaßt, also den Realitäts-

bezug des Schreibens. Das wird in den nächsten Abschnitten zu erläutern sein, hier vorwegnehmend so viel: Die Tendenz des Sich-selbst-Erzählens unterläuft als zunehmende Subjektivierung und Reflexivität des Schreibens auch die inhaltliche Bestimmung der autobiographischen Erzählung, nämlich getreue Beschreibung der Lebensgeschichte zu sein[41]. Je weiter sich die Perspektive des Schreibers aus der Verpflichtung auf die Faktizität der Geschichte herauslöst und sich stattdessen auf sich selbst besinnt als unmittelbare Subjektivität am Nullpunkt des Schreibens, desto umstandsloser kann sein frei assoziierendes Bewußtsein über die Aussagegegenstände verfügen. Mit einem Wort: Das Sich- selbst-Erzählen weist eine deutliche Affinität zum Imaginären auf. Es stößt vor in die offenen Bereiche phantastischer und auch philosophischer Spekulation, dorthin, wo sich Wirklichkeit und Gedankenwelt, Reales und Irreales mischen.

Man kann dies als *anti-narrative Tendenz*[42] des Sich-selbst-Erzählens bezeichnen. Sie läuft parallel der allgemeineren Herausbildung eines handlungs- und figurenlosen Erzählens, das am Beispiel des Romans und seiner "Wende nach innen" immer wieder diskutiert wurde , also dem oft auch polemisch als Tod des Erzählens oder doch mindestens des Erzählers bezeichneten auktorialen Subjektivismus[43]. Reinhold Grimm stellte entlang der Subjekt-Objekt-Achse des Erzählens eine Romantypologie auf und beschrieb die am subjektiven Pol entstehenden "statischen soliloquia" mit Benn als "Romane des Phänotyp":

---

[41] Es wird gleich noch davon die Rede sein, daß nach Käthe Hamburgers These innerhalb der Ich-Erzählung nicht unterschieden werden kann zwischen Wirklichkeitsaussage und fingierter Wirklichkeitsaussage. Innerhalb der autobiographischen Formen können also ohne Änderung der Aussageweise Grenzüberschreitungen stattfinden, die Autobiographie ist mit anderen Worten prinzipiell offen zur Fiktion. Eine ausgezeichnete Zusammenfassung der Erzählprobleme in der autobiographischen Form befindet sich bei K.D.Müller, *Autobiographie und Roman*, Tübingen 1976, S.53ff.

[42] Margaret Eifler, *Die subjektivistische Romanform seit ihren Anfängen in der Frühromantik. Ihre Existenzialität und Anti- Narrativik am Beispiel von Rilke, Benn und Handke.* Tübingen 1985

[43] Wichtige Beiträge zu dieser in den 50er und 60er Jahren geführten Diskussion sind Wolfgang Kaysers Polemik "Wer erzählt den Roman" in: Volker Klotz (Hrsg.), *Zur Poetik des Romans*, Darmstadt 1965, S.197-216; Erich Kahler, "Die Verinnerung des Erzählens" in: *Neue Rundschau* 68 (1957), S.501-546 und *Neue Rundschau* 70 (1959), S.1-54, 177- 220; Th.W. Adorno, "Der Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman", in: *Noten zur Literatur I*, Frankfurt 1958, S.61-72; die in *Akzente* 1962 und später geführte Diskussion über den Nouveau Roman. Einen wichtigen Beitrag liefert auch Roland Barthes "La Mort de l'auteur" in: *Manteia V*, 1968.

Das absolute Ich, der Phänotyp, der keine Geschehnisse entfaltet, sondern sich selber umkreist: er wäre demnach der Erzähler nach dem wir suchen. Die Romane, die dieser Erzähler paradoxerweise immer noch schreibt, behandeln nicht mehr die Welt und was in ihr geschieht, sondern lediglich das isolierte Subjekt. Es sind Romane, in denen der Erzähler allein auftritt und sozusagen "sich selber erzählt".[44]

b. Polarität von Epischem und Dramatischem

Obwohl in der Wirklichkeitsaussage Subjektpol und Objektpol immer zusammenauftreten, "weil ein Aussagesubjekt ohne ein Aussageobjekt keine Aussage machen kann"[45] , dominiert im Erzählen doch mal der eine, mal der andere Pol. Einmal ist die Aufmerksamkeit mehr auf die erzählte oder beschriebene Welt, den Objektpol gerichtet, in anderen Fällen gilt sie dem Ausdrucksaspekt am Subjektpol, d.h. dem Hier und Jetzt der "geschriebenen" oder besser noch: der Schreibzeit. Anders gefaßt: Ein Erzähler kann vom Pol größtmöglicher Objektivierung herkommend, vom Rande der beschriebenen Welt also, immer weiter selbst ins Erzählzentrum rücken. Dann schrumpft die emotionale und die zeitliche Distanz und mit ihr die souverän ordnende Handhabung der Darstellungsfunktionen, bis zuletzt am Nullpunkt der Erzähldistanz nur noch ein Bewußtseinstelegramm gelingen kann, das eigentlich gar nicht mehr als Erzählen aufgefaßt wird. In dieser sukzessiven Aufhebung der Erzähldistanz - die als idealtypisches Modell zu verstehen ist - wird das schreibende Ich vom Erzähler eigentlich zur Figur. Das Ich wird nicht mehr erzählt, sondern als in seinem Schreiben oder Erzählen handelndes dargestellt. In dieser Akthaftigkeit des Schreibens gewinnt das selbstreflexive Erzählen dramatischen Charakter.

In Sterne's *Tristram Shandy* beispielsweise dominiert das Erzählen als zukunftsoffene Tätigkeit in solchem Maße über die bereits abgeschlossene und eigentlich nur noch wiederzugebende Geschichte der Vergangenheit, daß diese nie zu Ende erzählt wird. Indem die performative Seite des Erzählens betont wird, setzt sich der Schreiber selbst in Szene, aber nicht als Zusammenhang der Geschichte, sondern als hier und jetzt erzählendes und immer aktuelles Bewußtsein. Das Schreiben wird erzählt. Diese Tendenz nun kann, zumal im diaristischen Text, eine andere nach sich ziehen: Wo die Darstellung nur noch ein Vorwand der Selbstreflexion ist, verliert sich mit dem Interesse an der Geschichte auch das am Publikum. Der Schreiber nimmt von ihm etwa so wenig Notiz wie

[44] Reinhold Grimm, "Romane des Phänotyp" in: *Akzente* 5 (962), S.475
[45] Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung* (3.Auflg.), Stuttgart 1977, S.43

eine Dramenfigur in der Konvention des Illusionstheaters; er zieht sich zurück in den Raum bloßer Selbstbezüglichkeit, wird zum monologisierenden Ich.

Man könnte nun eine ähnliche Tendenz der Subjektivierung und Dramatisierung der Ich-Erzählung historisch in der Entwicklung der Erzählformen verwirklicht sehen. Es führt nämlich eine Linie vom memoirenhaften, pikaresken Roman des 17. Jahrhunderts über den autobiographischen und den Briefroman des 18. Jahrhunderts bis hin zur Rollenprosa und - über die Begründungsfiktion des Schreibmotives hinausgehend - zum dramatischen Monolog, etwa Schnitzlers *Fräulein Else* oder *Leutnant Gustl.* Den anti-narrativen, selbstbezüglichen Tendenzen nachgebend, beschäftigen sich die Ich-Erzähler immer stärker vorzugsweise mit ihrer eigenen, auf den Erlebnismoment beschränkten Subjektivität.

Mit dem gleichen Recht könnte man allerdings auch von der anderen Seite her eine Linie ziehen, die am selben Punkt der Subjektivität endet. Nicht vom Erzähler-Ich ausgehend, sondern vom Pol der dargestellten Figur. Diese löst sich mit zunehmender Objektivierung des Romans zum "personalen Typus"[46] aus dem Zugriff des Erzählers und macht die Darstellung und Reflexion ihres Falles zu ihrer eigenen Sache. Die Dramatisierung der Erzählperspektive im diaristischen Erzählen kann, insofern sie aus dem distanzierten Erzähler eine beteiligte Figur macht, auch als Objektivierung durch ein neues "Selbererzählen" aufgefaßt werden, wie sie bereits im 18. Jahrhundert als dramatisches Moment der Epik erkannt wird[47]. Der Rückzug des Erzählers räumt zuletzt den ganzen Raum des Romans seinem Personal ein.

Am Schnittpunkt dieser beiden idealtypischen Tendenzlinien kann der einseitige Brief- oder Tagebuchroman mit dem gleichen Recht als radikale Version des personalen Romantyps oder aber

---

[46] F.K.Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an 'Tom Jones','Moby Dick', 'The Ambassadors', 'Ulysses' u.a.* Wien-Stuttgart 1955. In der personalen Erzählperspektive wird die Welt mit "den Augen eine Romanfigur" betrachtet (S.17)

[47] So spricht Johann Jacob Bodmer vom "Kunstgriff der Aufführung oder Handlung, indem der Dichter das wenigste in seiner eigenen Person redet, sondern die Leute für sich selber reden läßt, wodurch ihre Erzehlungen selber zu Handlungen werden". Zitiert nach Eberhard Lämmert (Hrsg.), *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620-1880.* Köln,Berlin 1971 (Neue Wissenschaftliche Bibliothek 41, Literaturwissenschaft) S.78 - Karl Friedrich Troeltsch schreibt "Vom Nuzen der Schauspiels-Regeln bei den Romanen" und führt unter anderem an: "Man lässet da die Leute gemeiniglich selbst erzehlen und man kan dabei ofte die lebhaftesten Ausdrüke anwenden..."(ebd. S.100)

als Spielart der Ich-Erzählung aufgefaßt werden. Es wird arbiträr, ob man den Schreiber als Erzähler oder als Figur auffaßt. Worauf es ankommt und was in beiden Konstruktionsversuchen ausgedrückt ist: daß Erzähler und Figur sich annähern. Beide Rollen werden in einer Person verschränkt und erscheinen in diesem spezifischen Zusammenhang als Aspekte der Subjektivität. Im diaristischen Sich-selbst-Erzählen kommt es zu einer Verbindung von dramatischer Selbstreflexion und epischer Darstellungsintention. In ihrem Zusammenspiel wird der Text zum Medium der Subjektivität. Strukturbestimmend ist, daß die Spannung zwischen Geschichte (*histoire*) und Erzählung (*narration*), zwischen beschriebener und geschriebener Zeit gerade so gesteigert ist, daß das Erzählen gleichermaßen der Darstellung des Stoffes wie der Darstellung des Aussagesubjekts dient.

Erich von Kahler hat die Entwicklung der Erzählformen als "Verinnerung" als Ausdruck einer Dynamisierung im Verhältnis von Bewußtsein und Realität beschrieben:

...eine fortschreitende *Verinnerung, Interiorisierung* des Geschehens, eine wachsende Verlagerung von Außenraum in Innenraum, eine Erweiterung, Ausspannung von Bewußtsein und damit zugleich eine Einverleibung, Verinnerung von immer mehr, das heißt immer weiterer und tieferer Gegenständlichkeit.[48]

Diese zunehmende Reflexivität des Wirklichkeitsverhältnisses wurde geschichtsphilosophisch auf einen Zerfall epischer Totalität und repräsentativer Weltbilder bezogen, den vor allem der aufsteigende Roman reflektiert[49]. Der Verlust in alten Mythen und Fabeln verbürgter Erfahrung, die Aufgabe erkenntnistheoretisch "naiver" Positionen und zugleich damit die Auflösung einer über eine exemplarische Welterklärung noch gebietenden Erzählgemeinschaft - der direkte Bezug von Erzähler und Hörer zerfällt im Roman in die Abstraktheit und Vereinzelung von Schreiben und Lektüre - das alles führt zu einer Individualisierung des Erzählens [50] an seinen beiden Polen: Am einen lösen sich die alten mythischen Stoffe auf und das private Individuum mit seiner "inneren Geschichte" wird zum neuen Exemplum des Erzählens; am anderen ist der Erzählvorgang selbst und die Begründung und Rechtfertigung der

---

[48] Erich von Kahler, "Die Verinnerung des Erzählens", in: ders., *Untergang und Übergang. Essays*, München 1970,S.54 (Hervorhebung im Original).

[49] Georg Lukacs, *Die Theorie des Romans*, Neuwied und Berlin, 1971

[50] dazu Walter Benjamin, "Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows" in: *Gesammelte Schriften*, a.a.O., Band II.2, S.438-465

Geschichte zunehmend Sache des individuellen, seine Sache persönlich verantwortenden Erzählers[51].

Oft genug laufen beide Entwicklungen aufeinander zu. Wenn Spielhagen von einer immer "stärkeren Bindung der epischen Phantasie an die individuelle Beobachtung"[52] spricht, meint er damit, daß in der formalen und inhaltlichen Subjektivierung des Romans sich Erzählperspektive und Gegenstand im Paradigma des sich-selbst-erzählenden Helden verbinden. Es kommt zu einer "approximativen Kongruenz des Dichters und des Helden"[53]. Spielhagen kritisiert diese Verengung des erzählerischen Raums auf das subjektive Bewußtsein, gleichzeitig macht seine Formulierung deutlich, wie sich Erzähler und Figur als die beiden Pole des Erzählens zusammenschließen zur Subjekt-Objekt-Polarität der sich über sich selbst verständigenden Subjektivität. "Verinnerung des Erzählens" meint so gesehen also nicht nur Subjektivierung und Dramatisierung der epischen Totalität im individuellen Bewußtsein, sondern umgekehrt auch: Episierung des dargestellten Ichs in seiner Selbstreflexion. Das "Schreiben von Abenteuern" wird zum "Abenteuer des Schreibens"[54]; Selbstverständigung entfaltet sich als nach innen gerichtete Sich-Selbst-Erzählung, als erzählerischer Entwurf, den man von sich herstellt, um sich in ihm zu erkennen.

Man stößt hier also schon auf die "Literarizität", die am leichtesten erkennbar im Tagebuch ein "in gewisser Hinsicht fiktionales Ich"[55] schafft und zwar auch noch bei dokumentarisch akkuratester Ich-Beschreibung. Darüberhinaus aber ist dieses Erzählen nach innen ein Wesensmoment subjektiver Selbstverständigung überhaupt und macht diese zu einem Prozeß, der mittels einer imaginären, fiktionalisierenden Produktivität abläuft.

---

[51] Das hier eine Doppelperspektive notwendig ist, hat zum erstenmal Blankenburg in seinem *Versuch über den Roman* (1774) erkannt. Dazu Werner Hahl, *Reflexion und Erzählung. Ein Problem der Romantheorie von der Spätaufklärung bis zum programmatischen Realismus*, Stuttgart 1971, bes. S.12–42; ebenso Kurt Wölfel, "Friedrich von Blankenburgs 'Versuch über den Roman'" in: Reinhold Grimm (Hrsg.) *Deutsche Romantheorien*, Frankfurt a.M. 1974, Band 1, S.29–60

[52] Friedrich Spielhagen, "Der Ich-Roman" in: Volker Klotz (Hrsg.), *Zur Poetik des Romans*, Darmstadt 1965 (Wege der Forschung Bd.35) S.132

[53] ebd. S.67

[54] "Abenteuer des Schreibens statt des Schreibens von Abenteuern" ist der Titel eines Aufsatzes von Gerhard Butters in: W.Haubrichs (Hrsg.) *Erzählforschung 3. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik.* Göttingen 1978 (=Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Beiheft 8) S.275–292

[55] H.R.Picard, a.a.O., S.3

Ähnlich beschreibt Michail Bachtin in seiner Arbeit über Dostojewskij, wie sich Erzähler (Bachtin spricht ohne Umschweife vom Autor) und Figur annähern. Für Bachtin ergibt sich die Unabhängigkeit der als selbstständige "Stimme" auftretenden Romanfigur aus Elementen, die sie von der Rolle des "Autors" übernimmt, dessen Rede selbst "oberflächen-kompositorisch" beseitigt wird. Dostojewski, so Bachtin, habe

> den Autor und Erzähler nebst der Gesamtheit ihrer Standpunkte und der in ihrem Namen gegebenen Beschreibungen, Charakteristiken und Definitionen des Helden in den Gesichtskreis des Helden verrückt und damit die abgerundete, ganzheitliche Wirklichkeit des Helden zum Material von dessen Selbstbewußtsein gemacht.[56]

Selbstbewußtsein kommt demnach nicht mehr als Moment der dargestellten Wirklichkeit, als Objekt ins Bild; es wird vielmehr nun die Wirklichkeit zum Moment von Selbstbewußtsein.

Diese Expansion der Figurenperspektive zielt für Bachtin dann aber nicht darauf ab, die Romanfigur durch ein Bewußtseinsstenogramm nach Art des inneren Monologs darzustellen, sondern darauf, ihr die Würde der Selbstreflexion zu verleihen, die sich vor allem als Selbstdistanz der Figur äußert. Sich selbst beschreibend, wird die Figur zu ihrem eigenen Autor:

> Das, was bisher des Autors Sache war, führt jetzt der Held selber aus, indem er sich von allen Seiten beleuchtet, während der Autor nicht mehr die Wirklichkeit des Helden, sondern dessen Selbstbewußtsein, gleichsam als Wirklichkeit zweiter Ordnung erhellt.[57]

Erst diese Verbindung von Figuren- und Autorenperspektive, die Internalisierung der Erzähl- und Erlebnisperspektive ermöglicht, das Objekt der künstlerischen Darstellung als Subjekt zu zeigen. Für Bachtin wird dadurch ein "neuer, ganzheitlicher Aspekt des Menschen"[58] aufgedeckt, nämlich die Unabgeschlossenheit des Subjekts, auf das "die Identitätsformel A = A nicht anwendbar ist."[59]

Die Formen des Sich-selbst-Erzählens gehören als Autorenrede in den auktorialen, als Figurenrede in den personalen Roman. Aber die Tendenz des auktorialen Romans zur Subjektivierung und Dramatisierung des Erzählens einerseits und die Tendenz des personalen Romans zur Episierung und Selbstobjektivierung der Figur in den verschiedenen Formen der Rede- und Bewußtseins-

---

[56] Michail Bachtin, "Der Held im polyphonen Roman" in: M.B., *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur.* Aus dem Russischen von Alexander Kaempfe. München 1969, S.97

[57] ebd.

[58] ebd. S.98

[59] ebd. S.100

darstellung haben eine gemeinsame Fluchtlinie. In Stanzels Anordnung der Romanformen auf einem "Typenkreis"[60] bildet den Berührungspunkt die Ich-Erzählung; genau betrachtet ist es aber in ihr die diaristische Form. In ihr nämlich ist die Achse der Polarität von erzählendem und erzähltem Ich soweit verkürzt, Autor-Ich und Figuren-Ich sind einander so weit angenähert, daß die Erlebnisperspektive der Figur und die Reflexion des Autors Aspekte ein- und derselben Identität sind - allerdings ohne identisch zu werden. Denn immer bleibt, gerade im Sich-selbst-Erzählen, ein unvermittelter Rest, eine Lücke zwischen der faktischen Determiniertheit des erzählten Ichs und den poetischen Sinnsetzungen des Erzählens.

Die Nicht-Identität des Subjekts tritt im diaristischen Erzählen als Differenz zwischen Autoren- und Figurenperspektive auf: als Widerspruch von Nähe und Distanz des Schreibers zu seinen Gegenständen und seinem Text; als Wunsch und gleichzeitige Weigerung, mit dem darin projizierten Ich-Entwurf identisch zu werden; als Überschuß imaginärer Energien, die weder im Leben, noch im Schreiben objektiviert werden können. Es ist diese Lücke, als Wunsch sie zu schließen, was das Schreiben und damit den Text vorantreibt. Es wird sich auch zeigen, daß in ihr die spezifische Dynamik des Selbstbewußtseins der Schreibenden ihren poetologischen Ursprung hat. Im Widerspruch von Autoren- und Figurenaspekt im diaristischen Erzählen ist mit erzähltheoretischen Begriffen die ontologische Differentialität[61] beschrieben, die überhaupt der Subjektivität zugrunde liegt.

In Dostojewskijs *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch* ist diese Umschlägigkeit von Autor und Figur im diaristischen Sich-selbst-Erzählen am konsequentesten ausgeführt. Deshalb ist dieser Text aus dem Jahre 1864 nicht nur ein historischer Wendepunkt in der Geschichte des Erzählens, der noch unterm Vorwand des Selberschreibens schon die Form des dramatischen Bewußtseinsmonologs vorbildet, die dann in Dostojewskijs *Die Sanfte* (1876) ein neues Genre etabliert. Worauf es ankommt ist, daß die Struktur der *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch* selbst von einer Doppelheit der Perspektive bestimmt wird, insofern der monologisierende Kellermensch mal als Autor auftritt, als Erzähler von Geschichten,

---

[60] Stanzel, *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1965, S.52ff.

[61] vgl. dazu v.Hofe/Pfaff, *Das Elend des Polyphem*, a.a.O., S.6: "Die nachromantische Moderne inspiriert sich an Kierkegaards Bestimmung des mangelhaften Wesens der Subjektivität, das ihre spezifische und [....] ontologische Differenz ausmacht."

dann aber auch - das geht bis zur Preisgabe der Fiktion der Schriftlichkeit - als bramabasierende Figur. Seine Subjektivität ergibt sich ganz deutlich als Widerspruch von Aktualität und Entwurf, Wirklichkeit und Sinnbestimmung oder, poetologisch gesprochen, von Erlebnis und Erzählung, dramatischer Unmittelbarkeit und epischer Distanz. Und da der Text inzwischen ein Anthologiestück existenzialistischer Literatur geworden ist, wird man hinzufügen dürfen: Existenz und Essenz.

c. Polarität von Imaginärem und Wirklichem

Mit dem reflexiven Rückzug des diaristischen Erzählens aus der Erzählintention wächst die Freiheit der Erfindung. Einmal entfällt in der Privatheit des Schreibens der direkte Bezug des Erzählenden auf ein Publikum, was der Wahrheitsfindung aber nicht immer so förderlich ist, wie das von den Schreibern behauptet wird. Wichtiger aber ist, daß in der diaristischen Erzählform die Verpflichtung auf eine einigermaßen kohärente Darstellung der Ereignisabläufe - etwa einer Lebensgeschichte - geringer wird. Die Aktualität des erzählenden Bewußtseins untergräbt nämlich den Faktenbezug des autobiographischen Erzählens, insofern in der Verlagerung der Perspektive von der Geschichte (*histoire*) zur Erzählgegenwart (*narration*) die Gegenstände aus dem apriorischen Bezug der Historie freigesetzt werden - ein, wie wir gleich sehen werden, wichtiges Kriterium für die Bestimmung autobiographischer Schreibformen.

Der Unterschied zeigt sich auch im jeweils anderen Identitätsbegriff von diaristischem Text und Autobiographie. In letzterer ist das Verhältnis des Ichs zu seiner Vergangenheit als Geschichte geregelt. Die beiden Rollen des Ichs - gegenwärtiges Erzählen, vergangenes Erleben - sind durch die Spanne zurückgelegter Zeit und die sie verbindende Fall- oder Steigbewegung der Geschichte in ein spezifisches Verhältnis gebracht. Imaginäre Überschüsse, Wünsche, Träume, die Gelegenheiten und Mißhelligkeiten des Reallebens sind in dieser Geschichte aufgearbeitet; sofern ihr Resultat Identität ist, ist diese als historischer Prozeß begriffen [62].

---

[62] Identität ist kein "Handlungsresultat", sondern das "Resultat einer Geschichte, d.h. der Selbsterhaltung und Entwicklung des Subjekts in Bedingungen, die sich zur Raison seines jeweiligen Willens zufällig verhalten." Hermann Lübbe, "Zur Identifikationspräsentationsfunktion der Historie a.a.O., S.280

Im diaristischen Schreiben konstituiert sich das Ich weniger entschieden im Kontinuum objektiv gelebter Erfahrung, sondern daneben und darüber im Bereich des Möglichen, des Erinnerten, des Traums und der Erfindung. Die poetischen Überschüsse des Imaginären dürfen sich entfalten und mit dem Realnexus des Lebens in Konkurrenz treten. Es kommt im aktuellen Bewußtsein zu einer Annäherung und oft Überschneidung beider Bereiche. Mit dieser antihistorisch-imaginären Tendenz zerbricht das diaristische Schreiben die Bindung ans Faktische. Wo in der Autobiographie das Vergangene seinen Sinn aus der Beziehung zur festumrissenen, schreibend aber erst eigentlich etablierten Identität des Erzählers bezieht, kommt es im diaristischen Selbstbezug zu laufenden Umschichtungen der empirischen Verhältnisse. Das Ich verhält sich hier zu seiner Vergangenheit nicht *historisch*, sondern *ästhetisch*. Die Chronologie wird im Vorstellungsraum der Imagination aufgehoben, der alle Punkte der Vergangenheit gleich unmittelbar sind. Im diaristischen Schreiben ist das Verhältnis zur Vergangenheit deshalb charakteristisch selektiv und sprunghaft. Durch die reflexive Öffnung ist das Erzählen nicht mehr so sehr Integrationsmedium des historischen Ablaufs der Ereignisse, vielmehr entgrenzt sich das Ich schreibend ins räumliche Nebeneinander einer affektiv-imaginären Identitätsstruktur. Die starren Ordnungen von Kausalität und Chronologie lösen sich auf ins vielfältig Verfließende des Imaginären.

Hier kann eine berühmte Stelle aus Musils *Mann ohne Eigenschaften* herangezogen werden, die bestätigt, wie der Zerfall des von der Autobiographie und ihrem gewissermaßen erzählerischen Identitätsmodell bestimmten historischen Zusammenhangs zusammengehört mit der Auflösung der Erzählintention überhaupt:

> Ulrich bemerkte nun, daß ihm dieses primitiv Epische abhanden gekommen sei, woran das private Leben noch festhält, obgleich öffentlich alles schon unerzählerisch geworden ist und nicht einem "Faden" mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet.[63]

Das "Unerzählerische", das hier der öffentlichen Sphäre zugeschrieben wird, dringt natürlich auch ins private Leben ein. Wollte man eine Typologie des autobiographischen Schreibens nach dem Kriterium des "primitiv Epischen" aufstellen, danach also, wie verbindlich die historisch-epische Ordnung der "Geschichte" in den Texten ist, dann wäre die Form der Memoiren der eine Extrempunkt, ihm entgegengesetzt stünde das diaristische Schreiben, die eigentliche Autobiographie in der Mitte.

---

[63] Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, a.a.O., S.650

Der *Memoirenschreiber* ist derjenige, der, wie Felix Krull, seinen Stoff bereits "vollkommen beherrscht", so daß das Erzählen nur noch eine Frage von "Takt und Anstand des Ausdrucks"[64] ist. Das Schreiben Krulls hat weniger schöpferisch-poetische als einfach reproduzierende Funktion. Was er als Schreiber ist, wurde durch die zu erzählende Geschichte längst entschieden.

Die poetische Leistung des *Autobiographen* ist da schon bedeutender. In der Autobiographie behauptet sich die sinnsetzende Erzählperspektive stärker gegenüber der Empirie und widerspricht ihr auch schon mal. Denn nicht einzig dem Zufall der Historie verdankt sich die Identität des autobiographischen Selbsterzählers, sondern auch seiner eigenen Vermittlungsleistung. Dies ist die Methode von *Dichtung und Wahrheit.* Schon der Titel der goetheschen Autobiographie beschreibt den Zusammenhang der Identität als einen aus Elementen des Faktischen einerseits und der poetischen Deutung und Ordnung andererseits: "Ein Faktum unseres Lebens gilt nicht, insofern es wahr ist, sondern insofern es etwas zu bedeuten hatte."[65] Der Autobiograph ist immer auch der Romanschreiber des eigenen Lebens, er ist "Geschichtsschreiber und Schöpfer" zugleich. Die Vermittlungsarbeit wird geleistet in einem schöpferischen Erinnern, in dem sich Reproduktion und Imagination verbinden:

> Die Erinnerung ist nicht nur ein Vermögen der Reproduktion, sondern der Produktion, das eine Synthese aus historischer Wahrheit und Selbstproduktion des Ichs als Wahrheit der Autobiographie hervorbringt.[66]

Das Temperament des *sich-selbst-erzählenden Diaristen* schießt auch über diese Position der Mitte und Synthese hinaus. Sein Schreiben löst sich als immer auch aktuelle und affektive Reaktion eines gegenwärtig erlebenden Bewußtseins aus dem Zusammenhang des "primitiv Epischen", indem die Vergangenheit des Vergangenen gilt. Je weniger sich das Schreiben an eine narrative Aufgabe und damit das Faktisch-Empirische gebunden weiß - das also, was nun zunehmend als fremd, unsinnig und dem emphatischen Erleben nicht vermittelbar erscheint - desto verwegener kann sich das sich-selbst-erzählende Ich als Produkt freier poetischer Imagination bestimmen.

In Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ist das Schreiben ein solcher Versuch. Hier ist die Vergangenheit

---

[64] Thomas Mann, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil.* Frankfurt 1965, S.5

[65] Goethe zu Eckermann am 30.3.1831. Zitiert nach *Hamburger Ausgabe* a.a.O., Band 9, S.641

[66] K.D.Müller, *Autobiographie und Roman,* a.a.O., S.71

nicht nur unbegriffen, sondern so auch "falsch" und "nie gewesen"[67]. Soweit Malte sich ihrer in den Kindheitserinnerungen versichert, geschieht es gerade dadurch, daß er das Bedeutende aus dem Faktisch-Historischen auszieht. Die Kindheit, schreibt Malte, ist als ganze erst noch zu "leisten"[68], nämlich sie muß aus dem entfremdenden Objektbezug des Ichs zu seiner Geschichte *befreit* und so erst angeeignet werden. In dieser Wendung des Schreibens gegen das Historische der Autobiographie wird die Selbstkonstruktion zu einer rein imaginären Produktivität, durch die sich das Ich neu inszeniert. Indem hier das autobiographische Ich auch noch den Restbezug zu den Fakten subjektiviert, wird es zum diaristischen Träumer, zum Dichter seiner selbst.

So ist der Bestimmung des diaristischen Sich- selbst-Erzählens die Tendenz zur Irrealisierung hinzuzufügen. Sie kommt aus der antinarrativen Haltung, gehört also zur Dramatisierungstendenz. Die Ereignisebene des erlebten Lebens wird poetisiert, in der Imagination aktualisiert, und dabei muß sich dieser Umsetzungsprozeß nicht vor sich selber verbergen - wie in der Autobiographie, zu deren Konvention ja gehört, daß die poetisierende Tendenz eher verborgen wird. Erinnerung, Traum, Erfindung, der musilsche Möglichkeitssinn, das wird hier im Schreiben ja, als einer poetisch-literarischen Lebensalternative, gegen die Faktizität des Lebens gestellt. Realnexus und Idealnexus werden nicht vermittelt wie in der Autobiographie, vielmehr steht sich beides gegenüber - im Schreiben kollidieren zwei verschiedene Bewußtseinsmodi.

Das diaristische Schreiben ist also eine wenig kohärente und nicht gerade gemütliche Ausdrucksform. Die Umschlägigkeit von Imaginärem und Wirklichem realisiert sich als Spaltung des Schreibers, sein Ich ist unglücklich zerrissen. In der immer wieder unvermittelt aufbrechenden Spannung zwischen bloß Seiendem und dem Glanz des Irrealen, aber auch von der aufs Erlebte gerichteten Erzählfunktion und dem auf den Schreibaugenblick gerichteten Ausdrucksfunktion, ist der diaristische Schreiber in seiner Identität gefährdet. Als Träumer und Dichter ist er über seine Geschichte immer schon hinaus; und doch wird der Flug der poetischen Imagination immer wieder von "ungeleisteter" Vergangenheit unterbrochen,von Bruchstücken, die dem poetischen Entwurf nicht assimiliert sind.

---

[67] Rainer Maria Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge in: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Ernst Zinn, Bd. VI, Frankfurt a.M. 1966, S.727

[68] ebd. S.856

Auch deshalb haben gerade Schreiber, die zum sozialen Typus der Erniedrigten und Beleidigten gehören, eine gewisse Affinität zum diaristischen Sich-selbst-Erzählen. Es ist die autobiographische Form derer, die keine rechte Geschichte haben, deren poetisch-idealer Selbstbegriff den realen Umständen nicht einmal annähernd zu vermitteln war und die ihre Identität deshalb träumen. Andererseits: Ist das Ich einmal so weit, kann es sich im Reich der Imagination um so schöner und radikaler entfalten. Die Schreiber sitzen in ihren Kellerlöchern und Dachstuben und ziehen das Leben auf dem Papier dem richtigen vor. Die literarische Aktivität wird ihnen zur Alternative tätiger Interaktion mit der Wirklichkeitswelt, zur eigentlichen Produktivkraft des Lebens.

d. Diaristischer Text und Werkstruktur

Die diaristische Tendenz realisiert sich in der autobiographischen Form also zweifach: Als Dramatisierung der epischen Perspektive des Erzählens auf die Geschichte und als Irrealisierung der Wirklichkeitsbezüge. In beidem - es sind jeweils andere Aspekte der Verinnerlichung - folgt das Schreiben den oft willkürlich scheinenden Verschiebungen und Umschlägen des schreibenden Bewußtseins, die sich dem Text als Zeitstruktur einprägen. Es kommt zu keiner einheitlichen, stabilen Aussagestruktur; diaristisches Schreiben bedeutet, daß alle verfügbaren Ausdrucksformen auf den Schreibaugenblick hin perspektiviert werden.

Wenn man das Tagebuch wegen seiner Neigung zur Abbreviatur, zum Fragment einerseits und der abrupt wechselnden Perspektiven und Erzählabsichten andererseits als "Form des allgemeinen Formzerfalls"[69] bezeichnet hat, dann bezieht sich das auf diese jederzeit mögliche Subversion der epischen Intention im Schreibakt. Diaristische Texte haben eine offene Struktur. Sie bilden einen transparenten Zusammenhang, der sich nicht zur autonomen Struktur eines "Werkes" abschließt. Denn der Text bleibt ja eine Funktion der Ich-Origo, die sich im Schreiben darstellt und über sich selbst verständigt. Immer ist der diaristische Text zuerst auf den in ihm erscheinenden Schreiber bezogen, ohne allerdings mit ihm als seinem Ursprung zusammenzufallen.

---

[69] Claus Vogelsang, *Studien über Diarium und diaristische Literatur*, a.a.O., S.116

In diesem Sinne haben die Texte Verweisungscharakter. Nicht nach ihnen selbst und ihrer ästhetischen Struktur muß in erster Linie gefragt werden, sondern nach dem diaristischen Unternehmen, dessen Medium sie sind. Es geht um den Bezug von Ich und Text, der sich in der temporalen Struktur des Schreibens darstellt; sozusagen ums aktive Rezeptionsverhältnis des Schreibers zu seinem eigenen Text. Gegenüber diesem funktionalen Sinn des Schreibens ist der Begriff der substantiellen Werkstruktur zweitrangig. Anders gesagt: *Die Einheit diaristischer Texte ist in der Person des Schreibers begründet*, auch dann, wenn ein solcher Text, wie das vor allem bei fiktiven Diarien der Fall ist, in eine übergeordnete Werkstruktur eingebettet ist, die die offene Dynamik der diaristischen Tendenz abschließt und aufhebt und als Darstellungstrick eines hinter dem Schreiber stehenden Autors kenntlich macht - etwa der Herausgeber im Brief- oder Tagebuchroman.

Natürlich muß der dichtungslogische Status der Schreiber hinterfragt werden, man kann fiktive und authentischen Diarien nicht in einen Topf werfen. Das entscheidende Kriterium hier ist, ob die dem Text eingeschriebene Zeitstruktur, also die miterzählte Entstehungsgeschichte des Textes, die wirkliche oder eine erfundene ist. Ob man sich also den Schreiber als den realen Autor vorzustellen hat oder als fiktive Figur, die auf ein dahinter stehendes künstlerisches Aussagesubjekt verweist. Eine eindeutige Antwort ist dort, aber eigentlich *nur* dort möglich, wo der diaristische Text gegen eine Werkstruktur abgesetzt ist. Im Falle des Werther zum Beispiel, wo sich gegen Ende der Erzähler gegen den diaristischen Text durchsetzt und ihn durchkreuzt. Wo aber hinter der Subjektivität des Schreibers nicht die des Erzählers des Romans - des Autors - erscheint und ersteren als fiktionalen Charakter ausweist, läßt sich der mediale Charakter des Aussagesubjekts oft gar nicht mehr nachvollziehen. Texte, in denen ein schreibender Held als Autor auftritt und den richtigen in die Fußnoten, aufs Titelblatt oder vielleicht sogar ganz aus dem Buch hinausdrängt, haben sozusagen Camouflagecharakter; die Offenbarung des schreibenden Helden und das Sich-Verstecken des Autors sind in vielen solchen Werken zwei Seiten ein- und derselben Sache.

Deutlicher wird diese Dialektik von Authentizität und Fiktionalität von der anderen Seite: Es ist klar, daß noch im authentischsten Text, etwa im Tagebuch, das Aussage-Ich medialen Charakter hat. Nicht etwa, weil Schriftstellertagebücher beispielsweise mit dem Ziel der Veröffentlichung geschrieben werden, sondern weil überhaupt jede Vergegenständlichung des Ichs beim Schreiben in

gewissem Maße ein Rollenspiel ist. Gerade so, wie es ja kaum möglich ist, in einen Spiegel zu sehen, ohne wenigstens die Andeutung einer Pose einzunehmen. Das Selbstbildnis des Ichs beim Schreiben ist nicht nur Abbild, es vergegenständlicht, um Selbstwahrnehmung überhaupt erst zur ermöglichen, ist also Medium der Selbstverständigung. Das Ich ist ein Annäherungswert; das Schreiben ist die Annäherung - es ist der Entwurf, die Erprobung des Ichs in Versionen, die alle mehr oder weniger fiktionalen Charakter haben. Das Ich gewinnt sich, indem es sich immer wieder in der Vergegenständlichung des Schreibens entfremdet und verliert: "Je est une autre"[70]. Man ist nicht die fest umgrenzte Einheit der grammatischen Person, sondern eine hinter ihr verborgene Serie von Entwürfen, mit denen ein widersprüchliches Spiel von Identifikation und Dissoziation abläuft. "Es ist unmöglich", findet der Tagebuchschreiber Flaubert, "beim Schreiben die Wahrheit zu sagen."[71]. Das Ich ist, mit einem Wort, der Prozeß seiner Kommunikation über sich selbst.

Schon Käte Hamburger hat hervorgehoben, daß rein grammatisch zwischen fiktionalen und authentischen Ich-Aussagen nicht unterschieden werden kann[72]. Die erste Person Singular ermöglicht das Lügen, das imaginäre Rollenspiel, die dichterische Erfindung ebenso wie sie für die Wahrheit taugt. Die grammatische Person dient als Maske: Indem die Ich- Aussage ein Subjekt setzt, verbirgt sie ein anderes. Das Aussage-Ich in einem Text als echt oder erfunden zu bezeichnen und damit seine Nähe bzw. Ferne zum "Autor" bestimmen zu wollen, hat also vor allem heuristischen Wert. Indem man durch diese Bestimmung aber das breite Spektrum der Möglichkeiten auf die beiden Grundtypen des authentischen und des fiktionalen reduziert , stabilisiert man gleichzeitig das Wechselspiel der Ich-Aussage in den Texten, die Arbeit und das Spiel der Identität in der zeitlichen Struktur der Texte.

Die folgenden Textanalysen versuchen dies zu vermeiden, indem sie weniger die Einheit der Werke als die schreibende Ich- Origo im Auge haben. Sie tritt mal als Autor, mal als Figur auf, mal im Realitätsbezug als Aussagesubjekt und dann wieder als Objekt der Phantasie im Prozeß der Selbstfindung. Recht entscheiden läßt sich das im einzelnen nie. Man kann aber die Bewegung des Bewußtseins

---

[70] So der Titel der Monographie Philippe Lejeunes über die Autobiographie (Paris, Seuil 1980)

[71] Flaubert, *Erinnerungen, Aufzeichnungen und geheime Gedanken*, a.a.O., S.74

[72] Hamburger spricht von einer "Skala von Fingiertheitsgraden", die in Bezug auf tatsächlich untersuchte Einzeltexte natürlich mehr oder weniger idealtypisch bleiben muß. vgl. *Logik der Dichtung*, a.a.O., S.248

in der Zeit verfolgen, die das diaristische Schreiben nachzeichnet. Dann wird der Exegese zugänglich, was dem Blick aufs geschlossene Werk entgeht: das Spiel zwischen dem Schreiber und seinem Text, das den Prozeß, die Tätigkeit seiner Subjektivität, nachzeichnet.

3. Historische Notiz: Empfindsamkeit

Was in den Texten als Prozeß der Subjektivität sichtbar wird, ist nicht nur die Sache der Individuen. Selbstabschließung und Verinnerung, zunehmende Reflexivität und Irrealisierung, der Rückzug des Ichs ins Schreiben und sein dadurch prekärer werdender Wirklichkeitsbezug – alles gehört zur Geschichte des modernen Bewußtseins. Schon im Rückgriff auf die Sprache erweist sich den Schreibern schmerzlich, daß das emphatische Ich an Elemente des Allgemeinen preisgegeben werden muß, an Konventionen und vorgefertigte Muster. Gerade die Krise des Projekts poetischer Identität, die sich im diaristischen Schreiben offenbart, manifestiert moderne Subjektivität als eine, die sich aus einem zwar individualisierten, als solchem aber auch massenhaft multiplizierten Umgang mit Literatur und Schreiben ergibt.

Dies führt zurück zum Ursprung des Projekts poetischer Identität in der empfindsamen Seelenbefindlichkeit und ihrem gestörten Wirklichkeitsverhältnis. Das bürgerliche Individualitätsstreben, zumal in Deutschland und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, entwirft Programme, die über die sozialen Realitäten hinaus – und gelegentlich an ihnen vorbei gehen. Zu diesem hier nicht weiter herzuleitenden Befund eines Lebensgefühls, dem die Anknüpfungspunkte an die gesellschaftliche Wirklichkeit fehlen, gehört das diaristische Sich-selbst-Erzählen, das in der Brief- und Tagebuchkultur der Zeit seinen Ursprung hat. Die nach innen gekehrte Aufmerksamkeit eines sich seiner Individualität mit neuer Intensität versichernden Menschentypus ist hier nicht nur abgebildet; vielmehr werden die diaristischen Diskurse der frühen Empfindsamen durch ihre literarische Vervielfältigung und verbreitete Rezeption am eben erst entstehenden Literaturmarkt zu einer *Produktivkraft* der empfindsamen Tendenz.

Vorzüglich im Medium der Literatur kann sich das empfindsame Selbstgefühl wahrnehmen und befestigen, gerade auch gegenüber Zweifeln, wie sie die harscheren Lebensrealitäten vielleicht nahelegen würden. Erfahrungskundliche Literatur, diaristische Selbstbeobachtungstexte, der Briefkult tragen dazu bei, daß die Wechselwirkung von Ich-Bewußtsein und literarischer Produktivität in der isolierten Privatheit zur Funktion des allgemeinen geschichtlichen

Prozesses werden kann; genau wie dieser umgekehrt Zugang zum autonom sich abschließenden Bewußtsein findet und diesem die am Literaturmarkt massenhaft vervielfältigten Gefühle zur Verfügung stellt, aus denen sich die Selbstwahrnehmung Muster und Konventionen schafft.

Besonders deutlich wird dies in der Fortentwicklung der Empfindsamkeit zur "Empfindelei"[73], die zusammenfällt mit der Ausbreitung der Gefühlskultur in der sich zunächst literarisch organisierenden Gesellschaft[74]. Problematisch ist, daß die Empfindsamkeit zu einer Art sozialen Norm wird. Immer weniger entsteht das auslösende Moment der Empfindung, die Vorstellung, was Empfindung und das Selbst in ihr sei, in der unmittelbaren Begegnung mit der Wirklichkeit, als aus einer in der literarischen Verbreitung kollektivierten Imagination. Das Gefühl, ideologisch eine der Grundlagen des bürgerlichen Selbstverständnisses, ist nichts Unmittelbares; es ist durch die Multiplikation der empfindsamen Rituale und Reizwörter immer schon vermittelt und stimuliert. In den ersten Briefen und Tagebüchern , dann in den Romanen und Autobiographien, noch später in Filmen und Fernsehserien werden die Objekte des sentimentalen Gefühls und die ihnen entspechenden Verhaltens- und Empfindungsweisen so weit präfabriziert, daß ihr Ursprung darüber in Vergessenheit gerät. Was man am Gefühl dann als "authentisch" bezeichnen will, ist mythisch, ein Annäherungswert von vornehmlich heuristischem Interesse.

In Goethes *Werther*, der wie wenig andere Texte zu dieser Literarisierung und eigentlich auch Fiktionalisierung der Lebenspraxis beigetragen hat, ist das Phänomen schon literarisch abgebildet und reflektiert. "Wie oft muß Imagination Empfindung heißen"[75], notiert Lavater in sein *Geheimes Tagebuch* und beklagt den Umschlag ursprünglich außengesteuerter, imaginärer Gefühls-

---

[73] zur Begriffsgeschichte vgl. Georg Jäger, *Empfindsamkeit und Roman. Wortgeschichte, Theorie und Kritik im 18. und 19. Jahrhundert.* Stuttgart 1969 (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, Band 11)

[74] "Die Schicht der 'Bürgerlichen' ist der eigentliche Träger des Publikums, das von Anfang an ein Lesepublikum ist". Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit.* Neuwied und Berlin 1971, S.37f. Zur Rolle der Lektüre vgl. auch Jäger, *Empfindsamkeit und Roman*, a.a.O., sowie Hans J. Haferkorn, "Zur Entstehung der bürgerlich literarischen Intelligenz und des Schriftstellers in Deutschland zwischen 1750 und 1800" in: B.Lutz (Hrsg.) *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaft 3. Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800*, Stuttgart 1974, S.113-75

[75] Johann Kaspar Lavater, *Unveränderte Fragmente aus dem Tagebuch eines Beobachters seiner Selbst.* Bearbeitet von C.Siegrist, Bern Stuttgart 1978, S.240f. (Schweizer Texte Bd.3)

regungen in, wie Campe dann schreibt, "erdichtete und phantastische Beziehungen auf sich selbst"[76].

Der Grund für diesen hermeneutischen Verschleiß von originärem Gefühl und die zunehmende Isolierung der Empfindsamkeit von der Lebenswirklichkeit liegt hauptsächlich wohl in der Entfaltung von Widersprüchen im Konzept der historischen Empfindsamkeit. Mit der Entwicklung der Produktivkräfte und der kapitalistischen Produktionsverhältnisse scheitert schnell die Utopie einer allgemeinen Menschlichkeit, die als Kulturideal autonomer Privatleute den Interessengegensatz von Individuum und Gesellschaft, den Konflikt von privatem Egoismus und öffentlicher Tugendhaftigkeit eher vermeidet als wirklich löst. Die zunächst im rationalistischen Tugendbegriff bewerkstelligte Synthese von Ich und Welt - konstruiert als prästabilierte Harmonie von physiologischer Konstitution (Nerven, Sinnesorgane) und der von ihr gesteuerten Gefühlsethik- wird durch die gesellschaftliche Realität widerlegt[77]. Unter ihrem Druck vergehen die Illusionen einer bürgerlichen "Gemeinschaftskultur"[78], in welcher Konkurrenz und Zweckrationalität nicht vorgesehen waren. Eudämonistische Fühlsamkeit kann sich im rauhen Gesellschaftsklima nicht leicht entfalten, sie wird stattdessen imaginär produziert - sie irrealisiert sich. Zusehends wird die Utopie der empfindsamen Gesellschaft zu einer Privatwelt des schönen Scheins. Der Empfindsame zieht sich aus der Aktivität des Handelns, wann und wo er kann, zurück in eine passiv-apathische Innerlichkeit, in deren Leere er sich die natürliche Harmonie ausmalen kann, von der draußen nichts zu spüren ist. Die Gefühlserfahrung, die sich dem idealen Selbstentwurf nicht beugen will, wird literarisch organisiert. Sinnlich konkret werden solche Innenwelten in Bedeutungssystemen wie Natur, Liebe, Freundschaft, Poesie.

In dieser historischen Perspektive ist Empfindsamkeit die massenhaft einstudierte Negation der Außenwelt. Lepenies hat die "Hypertrophie der Reflexionssphäre gegenüber der Sphäre des gesellschaftlichen Handelns aus der "gesellschaftslosen" Lage des deutschen Bürgertums im 18.Jahrhundet erklärt[79]. Schings beläßt das Phänomen

---

[76] zitiert nach Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit, Band I. Voraussetzungen und Elemente*, Stuttgart 1974, S.166

[77] dazu Sauder, *Empfindsamkeit*, a.a.O., S.73-85 das Kapitel über die *moral sense* Theorie.

[78] Den Begriff entnehme ich der kurzen aber immer noch einleuchtenden Einführung Fritz Brüggemanns zu *Deutsche Literatur in Entwickungsreihen. Reihe Aufkärung, Band 7: Der Anbruch der Gefühlskultur in den fünfziger Jahren*, Leipzig 1935

[79] Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1969, S.76ff.

mehr im Allgemeinen und deutet Übertragungsmöglichkeiten auf andere historische und gesellschaftliche Kontexte an:

Wo immer die Ursachen liegen mögen, Unterdrückung, der eingeschränkte Tätigkeitstrieb, die versperrte äußere Welt, das sind die Bedingungen, unter denen die Phantasie ihre Macht ausspielen und Handlungen durch das Surrogat der Innerlichkeit ersetzen kann.[80]

Empfindsamkeit, die zum Synonym einer Isolation des Individuums von sozialen Zusammenhängen wird, ist Allgemeinbesitz. Durch im weitesten Sinne "künstlerische" Produktion, durch die verschiedenen Erbauungstechniken des Bürgertums vom Schäferspiel bis zum Klavierspiel der höheren Tochter, am wichtigsten aber: durch Schreiben wird eine sich von und gegen äußere Abhängigkeiten autonom behauptende Identität inszeniert. Die objektiven Inhalte, die das Gefühl nicht weniger als ein anderer Bewußtseinsakt nötig hat, werden dabei nicht mehr direkt aus der Lebenswirklichkeit genommen, sondern aus einer literarisch aufbereiteten und gesellschaftlich verfügbaren Imagination.

Aber auch gegen diese gesellschaftliche Einvernahme wehrt sich das Schreiben, sobald es darauf reflektiert, daß es an der verpönten Sphäre Anteil hat. Die beschriebenen Prozesse des diaristischen Sich-selbst-Erzählens reagieren über der Suche nach dem autonomen Ich kritisch auf die vorproduzierten Innenwelten, bringen als Literatur aber selbst wieder solche in den Verkehr. In diesem Sinne hängen die hier zusammengestellten Texte nicht nur thematisch zusammen, sie nehmen ganz direkt aufeinander Bezug. Die im folgenden kursorisch nachgezeichnete Geschichte des Schreibens als diaristischer Handlung ist eine Serie reflexiver Selbstverständigungen, in der Subjektivität im Versuch, sich autonom zu setzen, auf jeweils literarisch vorfabrizierte Muster reagiert. Man will, auf der Suche nach der Wirklichkeit des Ichs, nicht nur aus der gesellschaftlichen Widrigkeiten überhaupt, sondern auch aus der literarischen Innenwelt heraus springen, verstärkt darüber aber nur ihre Mauern, fügt den alten Mythen über die Innerlichkeit neue hinzu. Darüber geht der naive, präreflexive Begriff des Selbst, der gesucht wird, erst recht verloren. Die Geschichte der Subjektivität, die in den Texten des Sich-selbst- Erzählens geschrieben wird, ist deshalb die Geschichte vom Verschwinden des emphatischen Subjekts in der Reflexion seiner Fiktionalität.

[80] Hans Jürgen Schings, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1977, S.246

KAPITEL II: Augenblicke imaginärer Selbstverwandlung.

1. Überblick

In den ersten Beispielen wird von und aus Liebe geschrieben, die dabei für die Utopie der emphatischen Identität steht, in der Ich und Welt verschmelzen. In solcher Liebe begehrt das Ich im Anderen also genau genommen sich selbst. Aber der hochgesteckte Versöhnungsanspruch gerät in Konflikt mit der Wirklichkeit - vor ihr insbesondere hat sich die Liebe also zu schützen.

In den *Lettres Portugaises* wird angesichts widriger Umstände die Liebe nach dem Muster der Religion versucht, als reines Gefühl, das von den Ansprüchen des Alltäglichen und Konkreten so weit wie möglich bereinigt ist. Die Liebe verflüchtigt sich dann in ihrer Substanzlosigkeit. Ganz ähnlich wird im *Werther* mit durchaus religiöser Radikalität vorgegangen, auch hier überlebt das Ideal der Liebe nur durch Preisgabe allen substantiellen Gehalts - um den Preis von Leib und Leben des Liebhabers.

Geschrieben wird in diesen Texten mit dem Ziel, den Wirklichkeitsbezügen entgegenzutreten, denen die Liebe sich nicht fügen will. Das Schreiben setzt eine literarische Steuerung des Lebens an die Stelle der praktisch- konkreten Wirklichkeitsbezüge. Zunächst allerdings ist sie kaum wahrnehmbar, denn das Schreiben der Liebenden scheint ihr Leben bruchlos fortzusetzen und auszudrücken; und gerade in dieser Bruchlosigkeit bezeugt sich die poetische Qualität ihres verliebten Zustandes. Man stößt hier auf die beschleunigte Redeweise des Herzens, die ihre Aufrichtigkeit dadurch bezeugt, daß sie auf jede literarische Finesse Verzicht zu leisten gelobt - und so schon der literarischen Floskel verfallen ist.

Die Literarizität, Gekünsteltheit des im *Werther* für die Literatur so verbindlich formulierten empfindsamen Enthusiasmus macht auf einen Widerspruch aufmerksam, eine Bruchstelle im Projekt des Schreibens (bzw. der Liebe), die in den Briefen der portugiesischen Nonne noch offen im vernünftigen Wirklichkeitsbewußtsein reflektiert wird: daß eben in den dramatischen Akten der Selbstentzündung und poetischen Selbstproduktion das Schreiben sich insgeheim verselbständigt und den "authentischen" Kern des Gefühls nach und nach preisgibt. Die Krise der Liebe, der Utopie poetischer Identität setzt sich im Schreiben fort, insofern es das Verspochene zwar erfüllt, aber so auch verhindert: Erfüllt als Irrealisierung der Wirklichkeit im Überfliegen der poetischen Innerlichkeit. Verhindert, insofern diese Irrealisierung eingebunden ist in die materielle Zeichenstruktur

der Texte, in deren inerter Sprödigkeit sich die poetische Erwartung dann doch plötzlich wieder enttäuscht und verraten sieht.

So beginnt eine Entwicklung, in deren Verlauf die Schreiber, besorgt um die Unmittelbarkeit und Lebensechtheit ihres Poesie- und Liebesideals, immer wieder gegen die eigenen Texte antreten müssen. In dieser Dialektik, die sowohl in den Texten als auch im Verhältnis der Schreiber zu ihnen ist, wird die Augenblicksemphase des enthusiastischen Schreiberlebnisses dann suspendiert. Es öffnet sich der Reflexion. Nachzuprüfen ist an diesen ersten Beispielen demnach vornehmlich der Verlust der Naivität des Schreibens und damit seine Literarisierung.

2. *Lettres Portugaises* (1669): Schreiben zwischen Vernunft und Leidenschaft

a. Liebe als poetisches Projekt

Die anonym erschienenen *Lettres Portugaises* [1] dürfen als Urahn der Brieferzählung gelten, lange Zeit galten sie als "authentisches", d.h. nicht fiktives Werk, so restlos ist das der fingierten Schreibsituation integriert, was der Autor Guilleragues im Arrangement der Briefe an künstlerischer Geschlossenheit und thematischer Einheit erreicht [2]. Literarisches Werk und diaristischer Text, Autor und Schreiberin sind hier nahezu ununterscheidbar.

In diesem monologischen Raum des Schreibens wird nun nicht weniger als der Konflikt einer klassizistischen Tragödie ausgetragen: Eine Nonne schreibt aus einem portugiesischen Kloster fünf Briefe an einen französischen Offizier, der ihr Geliebter war und sie nun verlassen hat; schreibend durchläuft die Nonne dabei Steigerung, Krise und Heilung einer Leidenschaft, in der nicht weniger als die Identität ihrer Persönlichkeit und ihre "vernünftige" Weltsicht gefährdet sind. Vernunft und Leidenschaft treten im Widerspruch von

---

[1] Die philologische Erörterung der *Lettres Portugaises* kann im folgenden weitgehend ausgeklammert werden. Fragen der Autorschaft und der umstrittenen Anordnung der Briefe können als gelöst betrachtet werden; dazu vor allem F.G.Green, "Who was the author of the 'Lettres Portugaises'" in: *Modern Language Review 21* (1926), S.159-167

[2] Zur Interpretation des Textes als Kunstwerk vor allem Leo Spitzer, "Les Lettres Portugaises" in: ders., *Romanische Literaturstudien*, Tübingen 1959, S.210-247 und Guilleragues, *Chansons, Bon Mots, Valentins, Lettres Portugaises*. Edition nouvelle avec introduction, notes, glossaires par Frederic Deloffre et Jacques Rougeot, Geneve 1972. (Im folgenden zitiert unter der Sigle LP)

Selbstbeobachtung und Selbstausdruck, von objektivierender Darstellung und dramatisierter Ich-Aussage, von Wirklichkeitsbezug und Imagination gegeneinander an. Da der Offizier nicht nur weg ist, sondern sich auch konsequent in Schweigen hüllt (man weiß nicht einmal ob er die Briefe erhält, den letzten schickt die Nonne gar nicht mehr ab), tritt an seine Stelle das Bild, das sie in den Briefen beschwört und manipuliert. Die Briefe sind also ein innerlich geführter Dialog, "conversations avec l'image de l'amant infidèle"[3], in denen vernünftige Selbstwahrnehmung und die leidenschaftliche Evokation des Geliebten miteinander wechseln.

Insofern die Brieffolge das reale Objekt der Liebe durch Schreiben ersetzt und verinnerlicht, antizipiert sie den Gefühlskult des 18. Jahrhunderts. Andererseits wird das Gefühl hier durchaus rational beobachtet und zuletzt begrenzt, weil das vernünftige Wirklichkeitsverhältnis wieder hergestellt wird. Nicht nur eröffnet sich in dieser Doppelheit von Gefühl und Reflexion das ganze Darstellungsspektrum der diaristischen Form; in dieser Dialektik wird das Schreiben zum *Handlungsraum* des Ichs: Die Briefe bilden, indem sich in ihnen, durch das Schreiben, die Identität der Nonne verändern will und dann sichert, einen Handlungszusammenhang, der über die Zeitlücken zwischen den einzelnen Briefen hinaus die Kontinuität des Textes sichert, die demnach im Bewußtsein der Schreiberin begründet ist.

Das Schreiben beginnt mit dem Ende der Liebesgeschichte: Der Offizier ist fortgegangen. Damit muß die äußere Handlung zum Stillstand kommen - es sei denn, den Briefen gelänge es, die Geschichte weiterzuspinnen. Aber was folgt, hat keinen unmittelbaren Bezug mehr zu objektiven Ereignissen. Das Glück der Nonne scheitert an der definitiven Abwesenheit des Geliebten. Liebe schlägt, nach der Minneformel, um in Leid, wie ja dann auch im *Werther* Verliebtheit in Lebensverdruß umschlägt, wo sie keine Erfüllung findet:

Eine Leidenschaft, von der du so viel Glück erwartet hast, ist imstande, dir jetzt nichts als eine tödliche Hoffnungslosigkeit zu bereiten.[4]

---

[3] Spitzer, "Les Lettres Portugaises", a.a.O., S.212

[4] PB 3; LP147 Une passion sur laquelle tu avois fait tant de projets de plaisirs, ne te cause présentement qu'un mortel désespoir. - Im Text werden die *Lettres Portugaises* in Rilkes Übersetzung "Portugiesische Briefe" zitiert, soweit sie den Originaltext getreu wiedergibt. Die Seitenzahlen werden unter der Sigle PB angegeben nach der Ausgabe R.M.R., *Die drei Liebenden*, Frankfurt 1981. Da diese Übersetzung nicht unumstritten und die Rilkesche Anordnung der Briefe wohl falsch ist (vgl. dazu Spitzer a.a.O., S.240-247), füge ich in den Anmerkungen die französische Fassung nach der Ausgabe von Delodffre/Rougeot an (LP)

So beginnt die Krise. Sie wird zunächst als Zerissenheit, als Spaltung der Nonne in Kopf und Herz thematisiert. Einerseits, dem Verstande nach, haßt sie den Offizier, weil er sie enttäuscht und beleidigt hat und weil sie nun, da er weg ist, sich ihrer Abhängigkeit von ihm bewußt wird. Doch liebt sie ihn, sie begehrt ihn, ist ohne ihn also unvollständig. Denn im Horizont der Liebe drängt das Bewußtsein aus der Vereinzelung des Selbst hinaus, die Nonne ist sich selbst nicht mehr genug, sie bedarf der erotischen Transzendenz des Offiziers als des Anderen, indem sie ihr Ich als Versöhntes gewinnen kann:

Ich sträubte mich zurückzukehren in ein Leben, das ich um deinetwillen verlieren muß, da ich es dir nicht erhalten darf.[5]

Die beiden widerstreitenden Wahrnehmungsweisen der Nonne stehen für je verschiedene Bewußtseinsmodi oder Persönlichkeitsmodelle. Hier rationale Selbstbestimmung, stoische Gelassenheit, die Begrenzung des Begehrens und damit des Ichs durch die Umstände der Wirklichkeit. Dort die Absolutsetzung des Gefühls in der Liebe, leidenschaftliche Hingebung auch über die Grenzen des Faktischen hinaus. Im vernunftgemäßen Wirklichkeitsverhältnis erkennt die Nonne, daß mit dem Fortgang des Offiziers die Affäre eigentlich zu Ende ist:

Hör auf, unglückselige Marianne, dich umsonst zu verzehren, hör auf, einen Liebhaber zu suchen, den du nie mehr sehen wirst, der über das Meer gegangen ist, um dich zu fliehen.[6]

Im Modus des enthusiastischen Begehrens kann die Nonne diesen Stand der Dinge aber nicht akzeptieren. Wie könnte sie plötzlich aufhören, verliebt zu sein. Die Transformation der Liebe, die sich jetzt in pathologischen Syndromen des Liebeskummers zeigt, ist von fundamentaler Art und wird als Persönlichkeitsverlust manifest. Was die Nonne von der Gegenwart des Geliebten noch erinnert, ist das Glücksversprechen einer emphatischen Einheit mit der Welt und mit sich selbst in ihr, eine Form des gesteigerten und zugleich aufgehobenen Selbstbewußtseins. Die Bedeutung dieses Versprechens erfaßt die Nonne erst jetzt im Versuch, sich davon zu heilen[7]; sie bedankt sich sogar für ihre Verzweiflung, insofern sie an das Urbild der

[5] PB36; LP148: Je me défendis de revenir à une vie que je dois perdre pour vous, puisque je ne puis la conserver pour vous.

[6] PB35f; LP148: cesse, Marianne infortunée, de te consumer vainement et de chercher un amant que tu ne verras jamais; qui a passé les mers pour te tuir [....]

[7] vgl. dazu LP170: Je n'ai bien connu l'excès de mon amour que depuis que j'ai voulu faire tous mes efforts pour m'en guerir.

Versöhnung erinnert [8]. Die Nonne hält an das Versprechen der Liebe als etwas Kostbarem fest, auch wenn es der Geliebte, der es in der Verführung gab, durch seine Treulosigkeit wieder in unerreichbare Ferne gerrückt hat. Eine Rückkehr in ihr altes Leben aber, als sei nichts geschehen, ist nicht möglich.

Ach, was sollte ich tun ohne dieses Übermaß an Haß und Liebe in meinem Herzen? Würde ich fähig sein, das zu überstehen, was mich unaufhörlich beschäftigt, um ein gelassenes und langweiliges Leben zu führen? Nein, diese Leere, diese Fühllosigkeit sind nichts für mich. [9]

Damit ist das Dilemma beschrieben, aus dem die Nonne sich durch eine Liebe ohne Objekt zu befreien sucht. Sie verinnerlicht das Begehren, löst das Bild des Offiziers aus dem Realbezug der wirklichen Geschichte und verknüpft es stattdessen mit dem Leiden, das seine Abwesenheit verursacht: Die Trauer wird zur Fortsetzung der Liebesgeschichte.

Mir scheint, ich habe eine Zuneigung zu dem Unglück, dessen einzige Ursache du bist.[10]

An diesem Punkt erfährt die Geschichte dieser Liebe einen qualitativen Umschlag. Was bisher eine Form des heteronomen Selbstbewußtseins war, wird jetzt zur Sache des Eigensinns und -willens der Nonne. Sie "entschließt" [11] sich, keinesfalls den Rückfall in die Leere des Lebens ohne die Liebe zu ertragen. Das Gefühl, nun ohne konkretes Objekt weitergetrieben, folgt der autonomen Logik eines Begehrens, das sich nicht mehr an den Konkreta der Wirklichkeit, am "Schicksal" orientiert. "Die Liebe", schreibt die Nonne, "vermag mehr als das Schicksal, das sie verhindert" [12]

So fängt in der Lücke, die der Offizier hinterläßt, eine Leidenschaft zu wachsen an, welche die Grenzen der Wirklichkeit ignoriert. Die Nonne begehrt nicht mehr ein anderes Subjekt, sondern ein Absolutes. Unter der Voraussetzung der Unerreichbarkeit des Offiziers wird ihre Liebe grenzenlos, substanzlos, eine traumhafte Beziehung zu einem

---

[8] PB53; LP158f.: cependant je vous remercie dans le fond de mon coeur du désespoir que vous me causez, et je déteste la tranquillité ou j'ai vécu avant que je vous connusse.

[9] PB43; LP162: que ferais-je, hélas! sans tant de haine et sans tant d'amour qui remplissent mon coeur? Pourrais-je survivre à ce qui m'occupe incessament, pour mener une vie tranquille et languissante? Ce vide et cette insensibilité ne peuvent me couvenir.

[10] PB35; LP147: Cependant il me semble que j'ai quelque attachement pour des malheurs dont vous êtes la seule cause.

[11] vgl. LP149: je suis résolue à vous adouer toute ma vie. LP160 je sens bien plus disposition à m'abandonner aveuglément à ma passion.

[12] LP150: [Le destin] ne saurait séparer nos coeurs; l'amour, qui est plus puissant que lui, les a unis pour toute notre vie.

Imaginären. Die Sehnsucht gilt nicht mehr dem Offizier, der beendeten Affäre, sondern dem in ihr nicht eingelösten Selbst, das die Nonne nun aus sich selbst zu gewinnen versucht. Ihre Liebe wird an diesem Punkt religiös: Wie in der Erkenntnisstruktur des Glaubens steht die Kraft des Begehrens für das intentionale Objekt ein. Damit wird aber aus der Lust, sich im Blick des Anderen als Ich-Bewußtsein zu haben, die Lust, sich in objektloser Sehnsucht selbst zu verlieren.

Offenbar hat die Nonne in dieser religiösen Verinnerlichung eine Formel gefunden, den ungünstigen Stand der Dinge für sich zu wenden. Zwischen die Klage um den verlorenen Geliebten schiebt sich nun die Euphorie wiedergewonnener Autonomie. Noch die Treulosigkeit und Gleichgültigkeit des Offiziers läßt sich dieser imaginären Konstruktion integrieren. Nicht ohne heimlichen Genuß insistiert die Nonne auf der Nichtsnutzigkeit des Offiziers, beschimpft ihn sogar, nur um gerade an seiner Unzuverlässigkeit ihre Leidenschaft zu nähren: "Meine Neigung, dir alles zu verzeihen, ist ohne Grenzen." [13] Es wird das paradoxe Ideal einer Liebe entworfen, die auch noch das Widerstreben des Geliebten umfaßt:

Tu was dir gut scheint, [...] meine Liebe hängt nicht mehr davon ab, wie du mich behandelst." [14]

Man hat in diesem Enthusiasmus die höchste Steigerung der Liebe sehen wollen; sicher ist darin eines ihrer Ursprungselemente in radikaler Konsequenz entwickelt. Rilke verherrlicht die objektlose, intransitive Liebe der Nonne im Malte Laurids Brigge:

Solche Liebe bedarf keiner Erwiderung, sie hat Lockruf und Antwort in sich; sie erhört sich selbst" [15]

Nüchterner Betrachtung hält allerdings Rilkes Interpretation nicht stand. Das Konzept der Nonne läuft darauf hinaus, den wirklichen Gegenstand der Liebe, den Offizier, mit dem sie sich nun mal auf Gedeih und Verderb verbunden weiß, so zu nehmen, als sei noch seine Widerspenstigkeit das von ihr aus eigenem Wunsch und eigener Macht Gewollte. Indem sie jeden ihrer kritischen Vorbehalte gegen den Offizier als Schwäche ihrer Liebe auffaßt, macht sie sich insgeheim von seinem Verhalten unabhängig. Die Andersheit des Geliebten, sein Subjekt-Sein, wird nun, da es anders dem Totalitätsprojekt der Liebe nicht vermittelt werden kann, rücksichtslos

---

[13] PB57; LP154: je sens une profonde disposition à vous pardonner toute vous fautes

[14] PB57; LP154: faites tout ce qu'il vous plaira, mon amour ne dépend plus de la manière dont vous me traiteres

[15] Rilke, *Werke*, a.a.O., Band VI, S.898

enteignet. Die delikate Koinzidenz von objektiver Determiniertheit und subjektiver Freiheit, diese Identität des Nichtidentischen, kurzum - das, was dem Begriff der Liebe als poetischer Horizont vorschwebt, wird von der Nonne per Dekret, im Handstreich ihrer leidenschaftlichen Imagination hergestellt. Damit ist ihre Liebe jene "Freiheit, die die Determiniertheit durch die Leidenschaft spielt und von ihrem Spiel mitgerissen wird" [16]. Oder, in den Worten der Nonne selbst: "Die Heftigkeit meiner Neigungen hat mich verführt." [17]

Man stößt hier auf einen für das poetische Projekt überhaupt charakteristischen Widerspruch einer "Intention zur Fremdbestimmtheit", eines gewollten Überspringens des Bewußtseins [18]. Aber die Nonne bringt ihr partikulares Ich-Bewußtsein, das Gefühl ihrer Unvollständigkeit in dieser imaginären Liebe sowenig zum Verschwinden, wie der Poet oder der Maler sich in sein eigenes Bild flüchten kann. Weit entfernt von solcher Versöhnung kommt der Nonne in der Rücksichtslosigkeit ihres Begehrens der Geliebte selbst abhanden. Die bedingungslose und realitätslose Einheit mit ihm ist lediglich eine narzißtische Spiegelung. Die Liebe, die ja in ihrem "leise schwankenden Sinne" zwischen dem "Frommen und dem Fleischlichen" [19] den Anderen auch als realen Körper will, verkommt zum rein subjektiven Spiritualismus. Ohne materialen Kern hat sie keine Kontur; in der totalen Verfügbarkeit der Imagination zerrinnt der Geliebte zu bloßer Innerlichkeit.

In der Steigerung der Liebe zur Objektlosigkeit macht sich die Nonne vom Offizier unabhängig. Wo nichts mehr zu wünschen übrig bleibt, stirbt das Begehren ab. Die Liebe kann nur noch die mechanische Bewegung der Gewohnheit für sich in Anspruch nehmen; einmal in Gang gebracht, hat sie ihr Ziel aus den Augen verloren:

Meine Ehre, meine Religion besteht nur noch darin, dich aufs äußerste zu lieben, da ich einmal mit dieser Liebe angefangen habe [...] [20]

---

[16] J.P.Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Übersetzt von Justus Streller, Karl August Ott und Alexa Wagner, Reinbek 1962, S.471

[17] PB40; LP161: mon inclination violente m'a *séduite*

[18] vgl. dazu oben Kapitel I.1.b.

[19] Thomas Mann, *Der Zauberberg*. Roman, Stockholmer Gesamtausgabe, S.178 (Kapitel 4, "Analyse")

[20] PB56f.; LP153: Je ne mets plus mon honneur et ma religion qu'à vous aimer éperdument toute ma vie, puisque j'ai commencé à vous aimer.

b. Die Funktion des Schreibens

Die lebendige Dialektik der Liebe löst sich in den *Lettres Portugaises* in dem Maße auf, wie sich das Begehren im Schreiben verselbständigt und in den abstrakten Zeichen des Textes Gestalt gewinnt. Denn auch, wenn die absolute Liebe der Nonne ohne ein Objekt auszukommen meint, muß sie doch, um sich überhaupt wahrzunehmen, in die Dialektik der Objektbeziehung drängen. Diese findet sich nun aber nicht mehr in der sozialen Beziehung, sondern im Verhältnis der Schreiberin zu ihrem Text. Poetisch ist die imaginäre Leidenschaft nicht nur, weil sie sich nicht mehr an die Grenzen der Wirklichkeit hält und das reale Objekt durch die Beschwörung des Erhabenen überfliegt [21], sondern weil das so unwirklich gewordene Erhabene im Schreiben wieder Form und Konkretheit gewinnt.

Die Nonne bemerkt den Widerspruch durchaus, der in der kommunikativen Funktion ihres Schreibens liegt. Denn die Konsequenz objektloser Liebe wäre ja, das Schreiben überhaupt einzustellen.

Ich finde, ich tue den Gefühlen meines Herzens das größte Unrecht an, indem ich sie dir schreibe und bekannt mache. Welches Glück wärs für mich, wenn du sie erraten könntest aus der Stärke der deinen. [22]

Folgerichtig ist diese kühne Spekulation vor allem, insofern sie die höchste Verwirklichung dieser über die Objekte erhabenen Liebe zusammenbringt mit ihrer Ablösung von ihrem Gegenstand, der auch nicht mehr durch die Ersatzhandlung des Schreibens erreicht werden dürfte. Diese Liebe müßte konsequenterweise den Geliebten so behandeln, als ob er tot wäre. [23]

---

[21] "Selbst die Helden der Zeitungsberichte wissen, daß die Leidenschaft letztlich eine Literaturform ist. Sie hat nur Wert als Verkündigung einer völlig mythischen Gefühlswelt, in der sich das Gefühl im Verhältnis zu seiner Gewalttätigkeit rechtfertigen und niemand das Recht haben würde, sich irgendeiner etwas stürmischen Regung zu widersetzen, nicht einmal der Gegenstand dieser Neigung. Alle Menschen, die aus Liebe töten oder sich töten, die andere leiden lassen oder selbst leiden, legen in einem gut gewählten Augenblick diesen Protest gegen eine impertinente Wirklichkeit ein, die es wagt, sich dem Erhabenen zu entziehen". Robert Poulet, *Wider die Liebe*. Aus dem Französischen von Margaret Carrouc, Frankfurt/M, Berlin, Wien 1981, S.67

[22] PB54; LP151: Il me semble que je fais le plus grand tout du monde aux sentiments de mon coeur, de tâcher de vous le faire connaît re en les écrivant: que serais heureuse, si vous pouriez bien juger par la violence de vôtres!

[23] vgl. dazu Th.W.Adorno, "Kierkegaards Lehre von der Liebe" in: ders., *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*. Mit einer Beilage, Frankfurt a.M. 1974, S.269ff. Kierkegaard löst den Gegenstand der Nächstenliebe in der Innerlichkeit auf und findet dafür die Formel, Liebe verhalte sich gegen alle Menschen, als wären sie tot. Seine Radikalisierung des Gebots der Nächstenliebe abstrahiert den Begriff des Nächsten zu unverbindlicher Anonymität, die – so Adornos Interpretation – selbst die Entfremdung moderner Gesellschaftsstrukturen zeigt.

Aber die Nonne braucht das Schreiben zunächst noch, wenn auch nicht zum Zwecke der Kommunikation, so doch als "affektives Analogon"[24] ihres Begehrens: "Ich schreibe mehr für dich, als für mich" [25]. Die Sehnsucht stillt sich durch ihren Ausdruck; artikulierte Trauer über den verlorenen Offizier wird zu seinem Ersatz.

Zugeben will ich freilich, daß die Gelegenheit, dir zu schreiben [...] ein wenig Freude in mir aufrühren konnte; und daß sie die Trostlosigkeit, in der ich lebe, für einen Augenblick unterbrach. [26]

Autonom wird die Nonne in ihrer Liebe also auch dadurch, daß sie die Briefe zu einer Art Fetisch-Objekt macht:

Ich mag mich nicht trennen von diesem Papier, es wird in deinen Händen sein, ich wollte, mir stünde dieses Glück bevor. [27]

Solches Angewiesensein auf die materielle Dialektik, in der die Briefe nicht nur das Begehren, sondern gleichzeitig das Begehrte sind, bedeutet aber den Verrat des hohen Ideals der Nonne. Ihr selbst kommt das Schreiben wie "Idolatrie", "Wahnsinn" oder "Blindheit" vor [28]. Sie merkt, daß ihre Liebe in dieser Briefleidenschaft nicht reiner wird, sondern daß die unberührte Spiritualität der unendlichen Liebe, je konkreter ihr Begehren in den Zeichen des Textes wird, desto offensichtlicher der Verdinglichung anheimfällt. Die Leidenschaft verkommt zur rhetorischen Übung.

Wie im Falle des Projekts poetischer Selbstaufhebung ist es auch hier die Zeichenhaftigkeit der Sprache, die den Abstoßungspunkt bereithält, von dem aus sich die Reflexion der objektlosen Innerlichkeit bemächtigen kann. Vor allem in den beiden letzten Briefen fängt die Nonne an, ihren im Schreiben faßlich werdenden Gefühlen zu mißtrauen. In ihren Zeichen prüft und korrigiert die Liebe sich, sie verliert ihre Spontaneität und wird "scholastisch"[29], wie Sartre sagen würde. Die Dialektik des Ausdrucks führt dazu, daß der Diskurs der Nonne, der nun das objektlose Begehren sich selbst

---

[24] J.P.Sarte, *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft.* Deutsch von Hans Schöneberg, Reinbek 1980, S.234

[25] PB48; LP168 j'ecris plus pour mois que pour vous

[26] PB37f; LP149f.: J'avoue cependant que l'occasion [....] de vous écrire a surpris en moi quelques mouvements de joie, et qu'elle a suspendu pour un moment le désespoir ou je suis.

[27] PB3 LP 150: je ne puis quitter ce papier, il tombers entre vos mais, je voudrais bien avoir le même bonheur. Ähnlich LP167: il me semble que je vous parle, quand je vous écris et que m'êtes un peu plus présent.

[28] vgl. LP 175, 172, 153

[29] Sartre, *Das Imaginäre*, a.a.O., S.233

greifbar macht, auch gleich schon von kritischer Selbstwahrnehmung durchzogen ist. "So ist also meine Verzweiflung nur in meinen Briefen" [30], schreibt sie, oder: "Ich fühle deutlich die Falschheit dieses Gefühls" [31].

Diesen Umschlag triumphierender Innerlichkeit in bloße Rhetorik kann sich die Nonne nun aber therapeutisch zu Nutze machen. Sie kuriert sich von der Liebe, indem sie diese schreibend radikalisiert. Der Versuch, mit Hilfe des Schreibens auch über das Ende hinaus an der Liebesgeschichte festzuhalten, eröffnet die Möglichkeit, dieses Ende zu gestalten und sich anzueignen. Sie verrät ihr Gefühl nicht, macht sich aber in seiner Radikalisierung mit seiner zunehmenden Subjektivität bekannt. Diese Erkundung der Leidenschaft ist, was schließlich die Voraussetzung ihrer "Heilung" wird, denn zuletzt erkennt sie doch, "daß ich nicht so sehr an dir hänge, als an meiner eigenen Leidenschaft." [32]

Reflexion und Imagination, die poetische Beschwörung der Liebe und die rationale Verarbeitung ihrer Unmöglichkeit verschränken sich zu einer, was den Ausgang angeht, erfolgreichen Strategie. Sie funktioniert gerade durch die Möglichkeit eines ständigen Umschlagens im Schreiben, zwischen der Vergegenständlichung der Gefühle und distanzierender Verständigung darüber. Als träumerisches Überspringen irrealisiert es die Wirklichkeit; als zeichenhafte Konkretisierung dieses Träumens zwingt es die Reflexion heraus und stellt den Wirklichkeits- und Objektbezug wieder her. In der Mikrostruktur der Briefe drückt das die Zerspaltenheit der Nonne zwischen Vernunft und Leidenschaft aus. Im Verlauf der Briefhandlung bildet sich daraus jedoch die allgemeine Entwicklungsrichtung ihres Bewußtseins. Sie löst sich allmählich aus der Leidenschaft und findet in einen vernünftigen Wirklichkeitsbezug zurück. In der doppelten Möglichkeit des Schreibens findet die Innerlichkeit damit ihren Raum und ihre Grenze.

Der Zusammenhang dieser Dialektik bildet in seiner temporalen Dimension den Handlungsbogen des Textes. Als innerer Sinn des Schreibens bestimmt er auch die kommunikative Struktur der Briefolge. Im letzten Brief wird der Adressatenbezug wieder angeknüpft, der in der Subjektivierung und Dramatisierung der Liebe zur "Objektlosigkeit" suspendiert war. Die Nonne versucht zum Schluß eine Art zusammenfassenden und distanzierenden Bericht ihrer

---

[30] PB52; LP157: mon désespoir n'est donc que dans mes lettres?

[31] LP158: j'en sens vivement 'au fausseté de ce sentiment.

[32] PB5; LP170: que vous m'etiez moins cher que ma passion.

Liebesgeschichte. Die Fähigkeit, wieder zu erzählen, markiert dabei recht eigentlich das Ende der monologischen Liebesklage. Das findet seine Konsequenzen in der abschließenden Mitteilung, daß es nun mit dem Schreiben ein Ende haben müsse:

> Ich will nichts mehr von dir. Ich bin eine Närrin, daß ich immer wieder dasselbe sage. Dich aufgeben, nicht mehr an dich denken, das ist alles, was not tut. [...] Ich glaube sogar, ich werde nicht mehr schreiben. Bin ich am Ende verpflichtet, dir genaue Rechenschaft abzulegen über alle meine verschiedenen Gefühle? [33]

So wie zuerst der Zusammenbruch der Liebesbeziehung ihre imaginäre Substitution und Fortsetzung nötig gemacht hat, macht nun der Zusammenbruch der verinnerlichten Liebe in der Reflexion ihrer rein rhetorischen Struktur den Rekurs auf die Wirklichkeit wieder möglich. Als hätte das imaginäre Schreiben *ex negativo* die wahre Kontur des Offiziers nachgezeichnet, kann die Nonne ihn nun plötzlich doch wieder als das andere, reale Subjekt wahrnehmen. Mit der Briefliebe wird dann auch die reale liquidiert, so weit zumindestens, daß die Schreiberin sich selbst und den Offizier wieder als je verschiedene Subjekte wahrzunehmen bereit ist. Indem sie dies tut, hat sie ihr vernunftgemäßes Selbstbewußtsein wiedergewonnen. Sofern sie an ihrer Liebe überhaupt noch festhält – genau läßt sich das dem Text nicht entnehmen – ist sie nur noch eine Idee, deren Realität nicht mehr eingefordert wird. Wenn nicht die Liebe selbst, hätte das imaginäre Schreiben doch alle ihre Konsequenzen getilgt.

[33] PB67; Je ne veux plus rien de vous, je suis une folle de redire mêmes choses souvent, il faut vous quitter, et ne penser plus à vous, je crois même que je ne vous écrirai plus, suis-je obligée de vous rendre un comte exact de tous mes divers mouvements.

3. Goethes Werther (1774) – Schreiben als Medium der Innerlichkeit.

Gegenüber dem frühen Beispiel der *Lettres Portugaises* stellt Goethes *Werther* eine poetische Radikalisierung dar. Das Schreiben des Helden als isolierter Handlungsraum seiner Verliebtheit bildet jetzt die Grundlage für eine erhabene Lebenspraxis, deren Verheißungen dann allerdings erst im Tod eingelöst werden.

Der Handlungsbogen läuft jetzt in umgekehrter Richtung, insofern der Wirklichkeitsbezug aus der Liebesgeschichte nicht mehr zurückgewonnen wird, sondern vollends verlorengeht. Dabei gleichen sich Werther und die Nonne. Beide wollen ihr Selbstbewußtsein, das sie aus der Liebe beziehen, im Schreiben retten. Die Reflexion auf das Schreiben, die nicht ausbleiben kann, ist bei Werther aber komplizierter, sein Anspruch an die Poesie radikaler.

In den *Lettres Portugaises* treibt das Schreiben die in der Lebenswirklichkeit gescheiterte Liebesgeschichte zunächt weiter, bricht dann aber ab, sobald die Nonne einsieht, daß das Schreiben den Geliebten nicht zurückbringt. Im *Werther* schaukeln sich Schreiben und Liebe gegenseitig hoch, das eine schlägt in das andere um, die Unterschiede verwischen sich. Denn obwohl Werther die Zeichenhaftigkeit der Sprache zurückweist, die sich als Kluft zwischen das Schreiben und das Leben schiebt, findet er Mittel und Wege, sein Wissen davon zu überspielen.

Diese Möglichkeit ist in Werthers Stilbewußtsein begründet. Es manifestiert sich als Ideal einer Unmittelbarkeit und Natürlichkeit im Schreiben, durch die die alte "Künstlichkeit" aufgehoben und die Substanz der Liebe quasi aus der Sprache selbst wiedergewonnen werden soll. Wo dies gelingt, führt das Schreiben nicht, wie bei der Nonne, zur Objektivierung und Kritik der Innerlichkeit, sondern wird ihre Kraftquelle. Die Dialektik von Reflexion und Imagination wird aufgehoben, Liebe und Poesie rücken im Schreiben praktisch ununterscheidbar zusammen. Insofern Werther der rhetorischen Künstlichkeit aber durch bewußte Stilanstrengungen zu Leibe rückt, literarisiert sich das Schreiben gerade durch die Forciertheit, mit der es "authentisch" werden will.

Auf dieser poetischen Produktivität des Schreibens beruht Werthers Radikalität, sein größerer empfindsamer Enthusiasmus. Das Projekt, für die im Leben schon gescheiterte Liebe einen alternativen Handlungsraum zu schaffen, in dem sie sich als poetischer Zustand frei entfalten kann, wird so weiter, über die Stufe der Reflexion hinausgetrieben. Dies ist allerdings kein ausschließlich selbstbestimmter Vorgang. Goethes Werther schreibt nicht, wie die Nonne, in einer fast voraussetzungslosen Isolation. In seinem Schreiben,

schon in seiner Auffassung der Liebe als dem Programm einer radikalen Subjektivität, werden gesellschaftliche und literarhistorische Kontexte wirksam.

a. Werthers Krise: Poetische Disposition und Handlungsschwäche

Kein Zweifel, daß Goethe seinen genialischen Helden distanziert beurteilt hat. Schon im Handlungsverlauf des Romans sieht er den sentimentalisch- empfindsamen Heldentypus widerlegt, der hier sein so folgenreiches Debut in der Weltliteratur hat:

Eine Geschichte, darin ich einen jungen Menschen darstelle, der mit einer tiefen Empfindung und wahrer Penetration begabt, sich in schwärmende Träume verliert, sich durch Spekulationen untergräbt, bis er zuletzt durch dazutretende unglückliche Leidenschaften, besonders eine endlose Liebe zerrüttet, sich eine Kugel durch den Kopf schießt.[34]

Der *Werther*, heißt das unter anderem, ist ein Charakterroman. Schuld an der Katastrophe ist nicht die Liebeshandlung, sondern die destruktive Disposition Werthers, die in ihr am deutlichsten, aber nicht nur in ihr in Erscheinung tritt und deren Verwandtschaft mit dem Projekt poetischer Identität unschwer zu erkennen ist. Diese Voraussetzung des wertherschen Charakters ist zunächst kritisch zu beschreiben, bevor das Schreiben als ihr eigentliches Medium bestimmt werden kann.

Im Handlungsverlauf des Romans zeigt sich Werthers schwärmerische Konstitution als fortgesetzte Flucht aus den jeweiligen aktuellen Verhältnissen, die vor dem Glanz seiner Traumwelt keinen Bestand haben. Sie zu kritisieren und abzuschütteln ist für ihn ein- und dasselbe. Vom ersten "Wie froh bin ich, daß ich weg bin" [7] [35] bis zum letzten "Mir wäre besser, ich ginge" [100], reißt er sich immer wieder los, ohne an den Stationspunkten seiner Wanderschaft Genüge gefunden zu haben. Werther nimmt in dieser Hinsicht den Moritzschen Anton Reiser vorweg, der diese ständige Fluchtbewegung, die Palingenesie als Garant der Hoffnung, seinem Namen eingeschrieben hat. Werther selbst notiert diese Ruhelosigkeit nicht ohne Vorbehalt:

Ist nicht das Sehnen in mir nach Veränderung des Zustandes eine innere, unbehagliche Ungeduld, die mich überall hin verfolgen wird? [54]

Werthers Weltwahrnehmung ist in der Tat ungeduldig. Die empirische Welt ist ihm vor allem die Grenze seines unendlichen Selbst-

[34] Goethe an Gottlieb F.Ernst Schönborn am 1. Juni 1774. Zitiert nach Goethe, *Werke*. HA, Band 6. Hrsg. E.Trunz, München 1981, S.525

[35] Seitenangaben im Text beziehen sich auf diesen Band 6 der Hamburger Ausgabe

gefühls. Auch wo er die Wirklichkeit mit scharfsichtiger Kritik erfaßt, bleibt diese letztlich wirkungslos und selbstbezogen, sofern sie nur der Einbildungskraft neue Energien zuführt: "Ich kehre in mich selbst zurück und finde eine Welt" [13].

Noch das idyllische Wahlheim, in dem er einen verliebten Sommer verbringt, und das seine Phantasien fast zu realisieren scheint, fällt dieser poetischen "Ungeduld" zum Opfer:

> Ein Glied der liebenswürdigen Familie zu sein, von dem Alten geliebt zu werden wie ein Sohn, von den Kleinen wie ein Vater, und von Lotten! – dann der ehrliche Albert, der durch keine launische Unart mein Glück stört; [...] es ist in der Welt nichts lächerlichers erfunden worden als dieses Verhältnis. [44]

Man hätte ja annehmen können, daß hier etwas von den "wahren Zwecken" [13] verwirklicht wäre, die Werthers Gesellschaftskritik der abstrakten Instrumentalität des bürgerlichen Erwerbslebens entgegenhält, wo ein jeder nur als "Marionette" [65] handelt, "ohne daß es seine eigene Leidenschaft, sein Bedürfnis" [40] ist. Aber Werther nimmt Wahlheim nur vordergründig in dieser kritisch-utopischen Bedeutung wahr. Die harmonisch ausbalancierte Empfindsamkeit Lottes und Alberts, auf den ersten Blick der Widerspruch gegen die Zwänge des äußeren Lebens, dient doch nur der Inszenierung von Werthers kosmischem Gefühl.[36] Was an ihr aufscheint als Musterfall einer empfindsam liebevollen Gesellschaftlichkeit, zerschlägt er ungeduldig durch seinen absoluteren Begriff der Liebe.

So ist auch Wahlheim nicht anders als "die Stadt", aus der er zu Beginn seiner Briefserie an den Freund Wilhelm flüchtet: ein Abstoßungspunkt für seine solipsistische Phantasie, der die reale Vielfalt und Widersprüchlichkeit der Welt dahinschwindet, weil er in aller Erfahrung nur sich selbst sucht. Sogar Lotte ist bloßer Anlaß für eine real nicht einzuholende Selbstentgrenzungsphantasie, das Objekt einer im Grunde narzißtischen Besetzung. "Wie ich mich selbst anbete, seit sie mich liebt" [38]. Lotte selbst rügt diese Art der Leidenschaft: "Ich fürchte, es ist nur die Unmöglichkeit, mich zu besitzen, die Ihnen diesen Wunsch so reizend macht." [102f.]

---

[36] Im latenten Konflikt zwischen Albert und Werther steht die gesellschaftlich und sozialgeschichtlich viel aussagekräftigere Privatheit des empfindsamen Bürgertums gegen Werthers eher substanzloses Rebellentum. Wenn Albert, eben mürrisch von seinen Berufgeschäften heimgekehrt, Werther die Pistolen reichen läßt, dann ist dies ein im befriedeten Raum der Familie verlangsamter *Show-down* zwischen Alberts konkretem Anspruch auf den schützenden Komfort seiner Ehegemeinschaft – in sich Miniaturmodell einer an den Moralvorstellungen empfindsamer Menschlichkeit orientierten Sozietät – und den windigen Forderungen von Werthers überhitzter Leidenschaft, die sich nur auf absolutistischen Subjektivismus und Eigensucht berufen kann.

Werthers Enthusiasmus, der dann immer wieder in Lebensekel umschlägt, erscheint im Roman voraussetzungslos, als autonome Triebkraft, der er praktisch ausgeliefert ist und die auch seine intellektuellen Fähigkeiten korrumpiert: "Wie ich so wissentlich in das alles, Schritt für Schritt hineingegangen bin!" [44], notiert er beim Wiederlesen seines Tagebuchs - und unternimmt doch nichts zu seiner Rettung.

Was dieses Begehren nun genauer ist, kann aus den Kontexten des Romans je verschieden konstruiert werden. Religiöse, geistes- und sozialgeschichtliche, ästhetische, psychoanalytische Erklärungen wurden vorgelegt - zum Teil dürfte, wie man hier verfahren will, von den Sympathien mitentschieden werden, die man dem armen Werther entgegenbringt.[37] Wichtig scheint aber, daß es Goethe

[37] In geistesgeschichtlicher Interpretation ist Werther der säkularisierte Mystiker, dessen religiöses Gefühl sich an Dieseitiges heftet und zur "Geschlechterliebe" wird. Vgl. Herbert Schöffler, "Die Leiden des jungen Werther. Ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund" in: ders., *Deutscher Geist im 18. Jahrhundert. Essays zur Geistes- und Religionsgeschichte*, Göttingen 1967, S.155-181; Bruno Hillebrand, *Goethes Werther - ein deutscher Roman.* Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Klasse Literatur, Mainz 1981/2 Nr.7. - Dann ist Werther der je nachdem ästhetische, der dichterische oder gar genialisch-deutsche Mensch, dem die Welt, wie auch immer, zu eng ist: Vgl. die Interpretationen von Gundolf, *Goethe*, Berlin 1916, S.162-184 und H.A.Korff, *Geist der Goethezeit.* 1.Teil, Leipzig 1923, S.297-307. - Sozialgeschichtlich ist Werther ein überhitzter Leser empfindsamer Romane. Vgl. Peter Pütz, "Werthers Leiden an der Literatur", in: William J. Lillyman [Hrsg.], *Goethe's Narrative Fiction. The Irvine Goethe Symposium*, Berlin-New York 1983, S.55-68; Heinz Schlaffer, "Exoterik und Esoterik in Goethes Romanen", in: *Goethe-Jahrbuch*, Band 95 (1978), S.215-217; R.-R. Wuthenow, *Im Buch die Bücher oder Der Held als Leser*, Frankfurt a.M. 1980, S.65-74. - Werther ist auch das Subjekt, das nur ästhetisch dagegen rebellieren kann, daß die Verheißungen der Empfindsamkeit faktisch uneingelöst bleiben. Vgl. Reinhard Assling, *Werthers Leiden. Die ästhetische Rebellion der Innerlichkeit*, Frankfurt a.M. und Bern 1981. Europäische Hochschulschriften Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur Bd. 437. - Als Sozialrebell oder zumindestens Kritiker bürgerlicher Entfremdungserscheinungen wird Werther dargestellt bei Georg Lukacs, "Die Leiden des jungen Werther" in: ders., *Goethe und seine Zeit*, Bern 1947, S.17-30 und Klaus Scherpe, *Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert*, Bad Homburg 1970. - In all dem ist Werther repräsentativ für den sentimentalischen Charakter, vgl. Schiller, *Sämtliche Werke*, Hrsg. von G.Fricke und H.G. Göpfert, München 1962, Band 5, S.738 und als solcher dann eine Stufe der hegelschen Weltgeistentwicklung, nämlich die des zerissenen Bewußtseins. Vgl. Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity*, London 1972, S.47-52. Nach wieder anderer Lesart ist es die Sehnsucht nach der Mutter-Imago, die Werther antreibt, ein archetyisches Begehren, das sich in seinem Fall narzißtisch verirrt hat. Er wird zum Fall einer "spezifisch matriarchalen

weniger um Rechtfertigung, Kritik oder Begründung der schwärmenden Imagination Werthers geht, als darum, die destruktive Wirkung darzustellen und zu klären, die sie, einmal in Gang gesetzt, in der Lebenspraxis hat. Der *Werther* ist die epochemachende Fallstudie der poetischen – und, wie gezeigt werden soll, literarischen – Lebenspraxis, in der Goethe, spätestens im Rückblick seiner Autobiographie, eine Rhythmusstörung der Lebensdiätetik sieht. Auch in *Dichtung und Wahrheit* [38] vermeidet Goethe es sorgfältig, über Werthers poetische Sehnsüchte ein Urteil zu fällen, seine Kritik gilt ihrer destruktiven Wirkung im Leben: Der Schwärmer "flieht allen Widerspruch"[39], das heißt in Goethes Interpretation, er scheitert, weil er die natürlich-realen Lebensvoraussetzungen und die Imagination nicht konstruktiv aufeinander zu beziehen vermag.

Kritisiert wird, daß die repetitive Mechanik von Werthers Weltflucht immer nur nachvollzieht, was die Imagination vorspiegelt, ohne dabei dem mechanistisch determinierten Universum der Notwendigkeit und Wirklichkeit die rechte Aufmerksamkeit zu schenken. Das Andere, Differente der Wirklichkeit wird durch die "Irrealitätsthese"[40] der wertherschen Wunschwelt einfach negiert oder in Form von Naturgefühl, Liebesbegeisterung oder Todessehnsucht einer

---

[Fortsetzung von Seite 65]

Hominisation unter den Bedingungen der patriarchalischen Familie im 18. Jahrhundert". Vgl. Reinhart Meyer-Kalkus, "Werthers Krankheit zum Tode. Pathologie und Familie in der Empfindsamkeit", in: Friedrich A.Kitteler/ Horst Turk, *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, Frankfurt a.M. 1977, S.76–138. – Alle diese Interpretationen konzentrieren sich auf Werthers Begehren. Im folgenden werden in anderer Schwerpunktsetzung dessen Konsequenzen und sein Zusammenhang mit der literarischen Produktivität des Sich-selbst-Erzählens analysiert.

[38] Goethe, *Werke*. HA Band 9, S.576ff. (*Dichtung und Wahrheit*. 13.Kapitel)

[39] ebd.

[40] Sartre, *Das Imaginäre*, a.a.O., S.284. Sartre erläutert die Bedingung der Imagination, d.h. "daß ein Bewußtsein vorstellen kann". "Es muß die Möglichkeit haben, eine Irrealitätsthese zu setzen". Zur Voraussetzung der Vorstellungskraft – und für Sartre damit der Freiheit – wird also ein negativer Akt. "Damit ein Bewußtsein vorstellen kann, muß es sich der Welt durch sein Wesen selbst entziehen, von sich aus einen Abstand zur Welt einnehmen können. In einem Wort, es muß frei sein. So hat die Irrealitätssetzung uns die Negationsmöglichkeit als ihre Bedingung erwiesen, diese ist also nur durch die 'Nichtung' der Welt als Totalität möglich, und diese Nichtung hat sich uns als die Kehrseite eben der Freiheit des Bewußtseins enthüllt." (ebd. S.286) Werthers Vorstellungskraft ist es also, die ihn gegenüber den Bedingungen seiner Lebensumstände frei und so zum Rebellen macht. Dann allerdings unterläuft ihm eine letzten Endes pathologische Verwechslung: Er hält seine Vorstellung für eine Wahrnehmung und verliert

einheitlichen, poetischen Welterfahrung anverwandelt. In solchem Enthusiasmus der Poesie wird aber der Wirklichkeitsbezug suspendiert, denn mit der konkreten Andersheit der Welt entfällt auch die Möglichkeit und Notwendigkeit schöpferischer Arbeit am Objekt. Werthers Ich entfaltet sich nicht mehr im gesellschaftlichen Raum sozialer Interaktion, wo sein Handeln sich sinnhaft am Verhalten anderer zu orientieren hätte, sondern nur noch im Rückzug in die Innenwelten der Imagination. Die Wirklichkeit geht zu allererst als Handlungszusammenhang verloren: [41]

Es ist ein Unglück, Wilhelm, meine tätigen Kräfte sind zu einer unruhigen Lässigkeit verstimmt, ich kann nicht müßig sein und kann doch auch nichts tun [53]

Werthers wachsender Lebensverdruß und schließlich Nihilismus ist also das Symptom einer pathologischen Einbildungskraft, die das Imaginäre nicht "am Rande des Realen" [42] konstituiert, um es damit auf Distanz zu halten und sich ihm gegenüber frei zu machen, sondern im Realen selber. Zunächst zerfließt die Wirklichkeit mit der Möglichkeitswelt der Phantasie. Da sie sich aber nicht dauernd überspielen läßt und die Innenwelt der Imagination allenfalls flüchtig, in tatenlosen Träumen bewohnt werden kann, wird das Phantom eines so unwidersprochen herrschenden Ichs, so nah es sein mag, doch wieder durch das begrenzte Subjektivitätsbewußtsein zerstört. Aus den Träumen zurückkehrend, nimmt es die Wirklichkeit nun als Widerspruch der euphorischen Vorstellungswelt wahr. Die Fülle des imaginären Ichs schlägt um ins Bewußtsein seiner Leere und Substanzlosigkeit; imaginäres Haben wird reales Nicht-Haben. So wird also Werther von der Realität gerade deshalb überwältigt, weil ihm die sinngebende Differenz von Vorstellung und Wirklichkeitswahrnehmung abhanden kommt. Sein imaginäres Totalitätsgefühl bedeutet in Wahrheit den Verlust der Freiheit, sofern diese der "bestimmte Gesichtspunkt" ist, von dem aus die Wirklichkeit negiert und damit überhaupt erst die Voraussetzung selbstbewußten und zielgerichteten Handelns geschaffen wird. [43]

[Fortsetzung von Seite 66]

damit ihr gegenüber die Freiheit wieder, d.h. er verliert sein "Spontaneitätsbewußtsein" und fühlt sich vor den Vorstellungen passiv, die er in Wahrheit selbst gebildet hat. (vgl. ebd. S.240). Das Imaginäre fällt zusammen mit einer "brüsken Vernichtung der wahrgenommenen Realität" [ebd.S.241]

[41] Dies ist genau der Punkt, an dem im *Werther* der Kompromiß der Empfindsamkeit aufgesprengt wird, in dem der aufklärerische Anspruch handlungsorientierter Realitätsbewältigung einerseits und die subjektivistische Verheißung individueller Entfaltung andererseits ausgeglichen sein sollen.

[42] Sartre, *Das Imaginäre*, a.a.O., S.285f.

[43] ebd. S.287

Werther wird so zum Fremden in der Welt. Seine Lebensform wird das "Taumeln", das sich schließlich als "Taumel des Todes" [123] herausstellt. Ruhelos wird er hin- und hergerissen zwischen dem "freundlichen Wahn" [36] einer Phantasie- und Kinderwelt und der "entsetzlichen Lücke" [83], in der sie immer wieder verschwindet: "Ich soll nicht zu mir selbst kommen" [88]. Erst in seinem poetisch überwölbten Selbstmord ergreift Werther das entgrenzte Ich in seiner unwiderlegbaren Form. Er löst das Subjektivitätsproblem durch Verschwinden.

b. Literarische Lebenspraxis

Diese gegenseitige Ausschließlichkeit von Imagination und Wirklichkeit darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß Werthers imaginäre Welt keineswegs von vornherein so eindeutig auf den monologischen Raum des Schreibens beschränkt ist wie bei der Nonne. Seine Innerlichkeit ist dem heutigen Leser so viel näher, weil sie sich im Rekurs auf eine allgemein verfügbare Welt der Stimmungssymbole und Ausdrucksformen realisiert, in der sie einen weit höheren Grad an lebenspraktischer Konkretheit und Materialität gewinnt. Werthers Imagination ist keinesfalls klösterlich von der Lebenspraxis isoliert, die sie ersetzen will, sondern steht mit ihr in einer komplizierten und widersprüchlichen Beziehung.

Vorzüglich sind es literarische Bedeutungselemente, die in Werthers Gefühlswelt produktiv werden[44]. Vom homerischen Beginn bis zum ossianischen Ende, noch in seinem mit Lessings *Emilia Galotti* akzentuiertem Tod, liest Werther die reale Welt mit Hilfe der Literatur, die ihn auf Schritt und Tritt begleitet. Auf seinen Gängen durch die Natur trägt er seine Lieblingsausgaben in Duodezausgaben herum, und das, obwohl er auf "die Bücher" nicht gut zu sprechen ist:

> Um Gottes Willen, laß sie mir vom Hals! Ich will nicht mehr geleitet, ermuntert, angefeuert sein, braust dieses Herz doch genug aus sich selbst; ich brauche Wiegengesang und den habe ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer. [10]

Der Widerspruch zwischen Werthers literarischer Disposition und seiner Abneigung gegen die Bücher klärt sich literaturgeschichtlich auf. Er liest anders und anderes, als ihm seine Erziehung vorschreiben würde. Bestimmte Bücher und das, wofür sie stehen, lehnt er ab: Belehrung, Reflexion, den ständigen moralphilosophischen Blick auf die sittliche Ordnung. Bücher dagegen, die seinem enthusiasti-

[44] vgl. zu diesem Aspekt die oben (Anmerkung 38) aufgeführten Arbeiten von Pütz, Schlaffer und Wuthenow.

schen Innern entgegenkommen, ihm Form und Ausdruck geben und gerade so den Makel des Buchhaften ablegen, sind ihm gerade recht. So gilt seine Vorliebe statt den Orthodoxen und Rationalisten einer Literatur, die eine Rolle im Kommunikationszusammenhang der rationalistischen Gesellschaft leugnet und dafür das Bild und Gefühl einer autonomen, quasi gesellschaftslosen Subjektivität vermittelt. Es ist eine Literatur, die es auf die Veröffentlichung des privaten Gefühls abgesehen hat und nicht auf den Öffentlichkeitszusammenhang des sich politisch formierenden aufgeklärten Bürgertums. Bestätigt wird dies formal, wo diese Literatur mit Hilfe von Authentizitätsfiktionen - nicht anders als der Wertherroman selbst überhaupt leugnet, Literatur zu sein. Auf einem anderen Blatt steht dabei, daß gerade so eine Buchkultur entsteht, die entscheidend zur Herausbildung der bürgerlichen Öffentlichkeit als einer der "zum Publikum versammelten Privatleute" beiträgt [45].

Lotte stellt an die Literatur ganz ähnliche Ansprüche. Sie bevorzugt Autoren, bei denen es zugeht wie um sie selbst, bei denen sie ihr "häuslich Leben" wiederfindet, "das freilich kein Paradies, aber doch im ganzen eine Quelle unsäglicher Glückseligkeit ist" [23]. Auch sie sucht in den Büchern die Affirmation ihres Selbst, einen Spiegel, in dem sie sich als einheitliches Ganzes abgebildet sieht im widerspruchsfreien Glück ihrer Privatheit. Im Unterschied zu Werther aber, der für die "Frühen und Fernen" [46] schwärmt, hält Lotte sich an die gemäßigten Empfindsamen, vor allem Goldsmith ist ihr recht. Wo Werther schnell von "paradiesischer Fülle" redet, weiß Lotte wohl zu vermerken, wo die gesellschaftlichen Realitäten im Wege stehen. Sie akzeptiert die Begrenzung als Grundlage der Idylle.

Da sich Lotte und Werthers Interesse an Empfindung und Gefühl vornehmlich literarisch artikuliert, ist es nur passend, wenn sich die ersten Sympathien auf der Fahrt zum Ball über einer Literaturdebatte anspinnen. Das Band der Liebe wird dann im Gedenken an Klopstocks Ode geknüpft. Werther versinkt erst und vor allem bei der Erwähnung des Dichternamens in einem "Strom von Empfindungen" [27] - die Liebesgeschichte ist schon literarisch gesteuert, bevor sie recht beginnt. Lektüre wird hier zur Empfindung; Empfindung wird in der Lektüreerfahrung erfaßbar und konkret.[47]

---

[45] vgl. Habermas, *Strukturwandel*, a.a.O., S.60-75

[46] Peter Pütz, "Werthers Leiden an der Literatur", a.a.O., S.65

[47] Der Leser, schreibt Habermas, "erfüllt die fingierte Intimität aus der Erfahrung der realen und erprobt sich an jener für diese." *Strukturwandel*, a.a.O., S.68

Diese identifikatorische Rolle der Literatur ist ebenso wie ihr Gefühlsgehalt historisch durch die empfindsame Lese- und Briefkultur [48] vermittelt, deren Teil der *Werther*roman nicht weniger ist als sein Held. In Briefen, Tagebüchern und Autobiographien findet ein reger Austausch intimer Seelenregungen statt. Die gedruckte Belletristik nähert sich dieser intim-privaten Kommunikation so weit wie möglich an, nicht nur, indem die psychologischen Sachverhalte die alten Staatshandlungen ablösen, sondern auch durch die Übernahme der pragmatischen Darstellungsformen - fingierte Autobiographie, Brief- und Tagebuchroman - in die Fiktion.[49] Statt feudalistischer Repräsentation, statt aufklärerischer Lehrabsicht lädt die Literatur der empfindsamen Epoche als Ausdruckskunst zur ästhetischen Identifikation ein, zu der gerade die Vermischung pragmatisch-authentischer mit literarisch-fiktiven Redeweisen tauglich macht. Solche Literatur fördert nicht mehr die öffentliche, aufklärerische Reflexion, sondern multipliziert über die Identifikation der Leser die von ihr projizierten Innenwelten. Werthers Lektüre macht da keine Ausnahme; sie setzt den Dialog der sich aufklärenden Gesellschaft außer Kraft und dient vornehmlich der eigenen Gefühlserbauung.

Empfindsamkeit entsteht nun wesentlich in diesem neuen Zwischenbereich der Literaturrezeption, in dem sich die Privatheit der Individuen am literarisch Veröffentlichten ausrichten kann. Man verständigt sich über die autonome, innere Menschlichkeit vor allem in einem symbolischen, der sozioökonomischen Sphäre weitgehend entzogenen Bereich des Literarischen. Die Bücher, heißt das, spiegeln Gefühl nicht so sehr als reales ab, sondern werden zu seiner Voraussetzung und bilden den Raum, in dem es stattfinden kann.

Diese Entwicklung wird deutlich erfaßt und diskutiert von der Empfindsamkeitskritik[50] . Sie sieht, wie in dieser Literarisierung der Erfahrung die unmittelbaren, empirischen Gehalte zugunsten ästhetischer aufgegeben werden. Auf bisher so nicht gekannte Weise wird Literarisches, das zuvor von der Lebenspraxis deutlich abgesetzt war, in dieser selbst produktiv. Imaginäre Inhalte werden als reale rezipiert, es kommt zu Verwechslungen von Fiktivem und Faktischem, von Vorstellung und Wahrnehmung, Gelesenem und Erlebtem.

---

[48] vgl. dazu vor allem Georg Jäger, *Empfindsamkeit und Roman*, a.a.O. und Leo Balet/E.Gerhard, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, Hrsg. von G.Mattenklott. Frankfurt a.M. - Berlin-Wien 1973.

[49] dazu K.D.Müller, *Autobiographie und Roman*, a.a.O., S.107-125

[50] zusammengefaßt bei Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit*, a.a.O. sowie Georg Jäger, *Empfindsamkeit und Roman, a.a.O.*

So wie Werther mit Hilfe seines Homers auf das häusliche Erbsenfädnen die Größe des "patriarchalischen Lebens" [29] projiziert, so können später dann auch die Leser des Wertherromans wieder die Empfindungen ihres Helden dem eigenen Leben einbauen. Das Wertherfieber zeigt, wie im pathologischen Extrem der Empfindsamkeit der Begriff der Wirklichkeit in überhitzter Romanlektüre verloren geht [51]. Literatur wird zum Lebensersatz.

Eine Ergänzung der Lektüre ist das Briefschreiben. In der fast manischen Brieflust des Jahrhunderts scheint sich das Gefühl gelegentlich willentlich über die objektiven Gehalte hinauszusteigern [52]. So sprengen die Briefe oft den Rahmen der dialogischen Kommunikation und werden zu Inszenierungen des Gefühlsaktes für den Schreiber selbst. Im *Werther* hat Wilhelm ja kaum noch Gelegenheit, den Freund an seine gesellschaftliche Pflicht zu erinnern oder ihm einen realistischen Blick abzuverlangen. Er wird vom Briefschreiber Werther zum Teil der empfindsamen Solidargemeinschaft der Leser erklärt, die der "Herausgeber" in der Widmung des Romans anspricht [53]. Wie das Buch dem Leser ein stummer "Freund" werden soll, so stellt auch das Briefschreiben ein Einverständnis voneinander isolierter Individuen her, ein "disjunktives Fühlen"[54], bei dem sich das im Schreiben projizierte Gefühl von vornherein durch den Leser bestätigt weiß, auch ohne daß dieser erst zu Wort kommt. Wilhelms Einverständnis ist immer schon vorausgesetzt: "Dir darf ich's wohl sagen, du hast Sinn für so etwas" [38]. Werthers Selberschreiben ist damit weit mehr als ein Darstellungsmittel Goethes; es ist integraler Teil von Werthers Gefühlspraxis, ein Medium, mit dessen Hilfe er imaginäre Erfahrungen verinnerlicht und "real" macht.

Das angerissene Syndrom von Lektüre, Brief und Gefühlskultur weist also auf einen gesellschaftlich institutionalisierten Raum, in dem sich Wirklichkeit und Poetisches seltsam mischen und das Gefühl, zu einem guten Teil aus sich selbst und um seiner selbst willen produziert, die empirisch-soziale Wirklichkeit unterläuft. Vor allem in den von der aufklärerischen Kritik der Empfindsamkeit

---

[51] zur Wertherrezeption vgl. Klaus Scherpe, *Werther und Wertherwirkung*, a.a.O., sowie die Materialsammlung von Karl Hotz (Hrsg.), *Goethes 'Werther' als Modell für kritisches Lesen. Materialien zur Rezeptionsgeschichte*, Stuttgart 1974

[52] "Man wollte fühlen, weil das reine akthafte Fühlen unendlich lustvoll war." Leo Balet/E.Gerhard, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst*, a.a.O., S.306

[53] "Laß das Büchlein deinen Freund sein, wenn du aus Geschick oder eigener Schuld keinen nähern finden kannst". [S.7] .

[54] Balet/Gerhard. *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst*, a.a.O., S.310

angegriffenen Auswüchsen der Lese- und Briefkultur kann man von einer Form *literarischer Lebenspraxis* sprechen. Die Erfahrung ist nicht mehr so ohne weiteres von den literarischen Diskursen zu trennen. Die literarische Reflexion des Gefühls wird zu diesem selbst.

Wollte man in dieser Hinsicht Werther mit Don Quichotte vergleichen, wäre nur ein entscheidender Unterschied zu vermerken: Der zum Leser von Ritterbüchern regredierte Ritter ist zwar in eine obsolete Buchwelt versetzt, jedoch wird deren Sinn und Bedeutung in laufenden Kollisionen dem Test der "richtigen", nämlich bereits über die Ritterwelt hinausgelangten Erfahrung ausgesetzt. Während Don Quichotte sich den Kopf an den Windmühlen der Wirklichkeit stößt, vollzieht sich Werthers literarische Lebenspraxis als kulturelle Aktivität in einer neu ausgeschnittenen Sonderwelt des Lesens und Schreibens, die der Wirklichkeitswelt störungsfrei parallel läuft. Werther lebt seine Empfindungen nicht nur *durch* die Literatur, sondern auch *in* dem von ihr gebildeten autonomen Sonderbereich. In ihm darf er mit tragischem Pathos Ernsthaftigkeit beanspruchen, wo Don Quichotte durch die Wirklichkeit immer wieder der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Bezeichnenderweise schießt Werther sich die Todeskugel dort in den Kopf, wo er vielleicht am intensivsten zu leben meinte, sitzend am Schreibtisch. Noch seine physisch realste Tat isoliert ihn in einer literarischen, folgenlosen Sonderwelt. Sein "Opfertod" [vgl. 104] hat in der Welt des sozialen Handelns nicht die Wirkungen, die Don Quichotte sich für sein ritterliches Heldentum wenigstens noch erhoffen durfte; und das, obwohl sich Werther eine gewisse soziale Bedeutung seines individuellen Schicksals nach dem Muster der "patriarchalischen Welt" durchaus gewünscht hätte:

> Aber ach! das ward nur wenigen Edlen gegeben, ihr Blut für die Ihrigen zu vergießen und durch ihren Tod ein neues, hundertfältiges Leben ihren Freunden anzufachen. [123]

In Hinsicht auf Werthers tendenziell destruktive Präsenz in Lottes Privatleben entbehrt dieser Kommentar, ohne seinen geschichtsphilosophischen Sinn zu verkennen, nicht ganz der Ironie. Denn die Isolation von der Welt des Handelns und der sozialen Gemeinschaft, die Werther hier zuletzt beklagt, betreibt er ja von Anfang an selbst, wo immer er gegen die verhaßten "bürgerlichen Verhältnisse" [55] die Autonomie des Gefühls und der inneren Welt setzt.

---

[55] Werther meint hier natürlich die unter den Bedingungen des fortwirkenden Feudalismus verklemmten bürgerlichen Verhältnisse.

Wie ungehindert sich das autonom gesetzte Gefühl in der literarischen Isolation steigern kann, zeigt das Gespräch über den Selbstmord. Zunächst widerspricht Werther Alberts Argument der Gelassenheit und Vernunft vom sympathisierenden Standpunkt der Empfindsamkeit. Er will das Gefühl von der starren Tugendlehre der Aufklärung befreit sehen und als "Ursache" und "inneres Verhältniß" [vgl.46] einem neuen, autonomen Willensbegriff integrieren. Aber wie Werther sonst die Gefühlswelt literarisierend über die Wirklichkeit hinaussteigert, pervertiert er auch hier das erfahrungsseelenkundliche Argument zu einem überhitzten Plädoyer für eine "wachsende Leidenschaft"[48], die, ganz wie diejenige der Nonne, nur noch blindlings ihrer autonomen Logik folgt. Die Kritik an den moralischen Kategorien Alberts, die sich ja durchaus auf die - auch literarisch vermittelte - Kenntnis der psychischen Dimension des Menschen stützen könnte, schlägt um in ein rauschhaftes Kraftmenschentum, in dessen Selbstbezüglichkeit sich Werthers eigene Katastrophe schon ankündigt.

Ich bin mehr als nur einmal trunken gewesen, meine Leidenschaften waren nie weit vom Wahnsinn, und beides reut mich nicht: denn ich habe in meinem Maße begreifen lernen, wie man alle außerordentlichen Menschen, die etwas Großes, etwas Unmöglichscheinendes wirkten, von jeher für Trunkene und Wahnsinnige ausschreien mußte. [47]

c. Die Ausdruckskrise Werthers

Man muß sich Werther als schreibenden Menschen vorstellen. Außer den Briefen an Wilhelm schreibt er ein Tagebuch und hinterläßt "kleine Aufsätze, abgerissene Gedanken" [123]. Nichts Rechtes will also zustandekommen, es hat seine Schwierigkeiten mit der schriftstellerischen Aktivität - nicht anders als mit seiner zeichnerischen. Denn soweit die Begeisterung auch über die realen Gehalte des Gefühls hinausträgt, das Schreiben führt immer wieder an die Grenze des "kalten, toten Buchstabens" [58]. Damit ist hier zunächst die pietistische Floskel gemeint, aber auch mehr: Werther formuliert schon die romantische Sehnsucht nach jener die Zeichenhaftigkeit des Ausdrucks sprengenden Sprache poetischer Einheit[56]:

Ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papiere das einhauchen, was so voll so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes! [9]

Das "aus sich selbst brausende", aber an sich wesenlose Totalitätsgefühl soll ausgesagt und in der Subjekt-Objekt-Immanenz autonomer Selbstschöpfung konkretisiert werden. Dies ist mehr als ein

[56] vgl. oben S.20f.

ästhetisches Programm, das durch die Unsagbarkeit zunichte wird; gemeint ist mit dem poetischen Ausdruck die existentielle Utopie eines poetischen Kairos: "nur einen Augenblick in der eingeschränkten Kraft meines Busens einen Tropfen der Seligkeit jenes Wesens zu fühlen, das alles in sich und aus sich hervorbringt." [52]

Werther fühlt sich als Künstler. Die materielle Konkretheit seiner Kunst ist aber vor diesem utopischen Projekt magischer Identifikation von Kunst und Künstler verloren. Nur einmal gelingt ihm etwas beim Zeichnen, weil er von sich absieht und arbeitet "ohne das mindeste von dem Meinen hinzuzutun" [15] Sonst aber ist Werther, er weist wiederholt darauf hin, ein "Rafael ohne Hände" [57]. Er träumt das Werk, weil er die wesenlose Fülle seiner imaginären Produktivität nicht vergegenständlichen und so entfremden will. Als bloß Geträumte dagegen kann die Kunst die Begrenzung des Werkes überfliegen; sie bleibt verinnerlichte, objektlose Produktivität.

Ich bin so glücklich [...] so ganz in dem Gefühle von ruhigem Dasein versunken, daß meine Kunst darunter leidet. Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Maler gewesen als in diesen Augenblicken.[7]

Vor allem im Unsagbarkeitstopos zieht sich diese Ausdruckskrise wie ein roter Faden durch die Briefe Werthers. Darüberhinaus wird aber eine regelrechte Polemik gegen die episch-distanzierende Reflexionsliteratur des "historischen" Erzählens [13] und des "Chronikenschreibens" [67] geführt, die als Eintreten für eine neue, identifikatorische Ausdruckskunst in der stilistischen Selbstkritik konkret wird. Sie insistiert nicht zuletzt auf der Spannung zwischen Empfindung und Erzählung, dem Erlebnis und seiner Reproduktion.

Ein gutes Beispiel ist der Brief vom 30. Mai, gleichsam die Ouvertüre der eigentlichen Lottehandlung. Der Brief beginnt mit der Polemik gegen das Erzählen. Werther berichtet eine Szene,

die rein abgeschrieben die schönste Idylle von der Welt gäbe; doch was soll Dichtung, Szene und Idylle? Muß es denn immer gebosselt sein, wenn wir Teil an einer Naturerscheinung nehmen sollen" [17f.]

Werthers Teilnahme an der Naturerscheinung - gemeint ist der verliebte Bauernbursche - spiegelt sich konsequenterweise in einem fast absichtlich schlechten Erzählen: "Ich werde wie gewöhnlich schlecht erzählen" [18]. Von vornherein wird die Aufmerksamkeit auf den Rest gelenkt, der dem Erzählen inkommensurabel bleibt: "Es ist alles nur plump, was ich wieder hervorbringen könnte" [18]. Der Unsagbar-

[57] "Oder meinen Sie, Prinz, daß Raffael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden?" Lessing, *Emilia Galotti*, 1.Akt, 4.Szene. Vgl. dazu auch Ernst Bloch, *Spuren*, a.a.O., S.115ff.

keitstopos dokumentiert nicht mehr das Scheitern einer Ausdrucksabsicht, sondern suspendiert diese von vornherein. Er wird, vor allem in inflationärer Verwendung, zum Stilmittel, das dem Text als Lücke einschreibt, was Stimmung, also vage und undeutlich bleiben soll. Werther kann es "nur in meiner innersten Seele" [19] sich selber immer wieder suggerieren.

Dieser unerzählbare Rest ist das verinnerlichte Poetische und genauer noch: das "sehnliche Verlangen" der Liebe. Werther hat es "in dieser Reinheit nicht gekannt und geträumt", jetzt aber, überm Schreiben dieses Briefes, macht er es sich zu eigen:

Schelte mich nicht, wenn ich Dir sage, daß bei der Erinnerung dieser Unschuld und Wahrheit mir die innerste Seele glüht, und daß mich das Bild dieser Treue und Zärtlichkeit überall verfolgt, und daß ich wie selbst davon entzündet lechze und schmachte. [ebd]

In einem weiteren Schritt verinnerlicht Werther dann nicht nur die Verliebtheit des Bauernburschen als eigenes Stimmungserlebnis, sondern dazu gleich auch den Gegenstand seiner Liebe, wie ihn seine Beschreibung evoziert.

Ich will nun versuchen, sie eh'stens zu sehen, oder vielmehr, wenn ich's recht bedenke, ich will's vermeiden. Es ist besser, ich sehe sie durch die Augen ihres Liebhabers; vielleicht erscheint sie mir vor meinen eigenen Augen nicht so, wie sie jetzt vor mir steht, und warum soll ich mir das schöne Bild verderben? [19]

Werthers im Schreiben nachgestellte "Verliebtheit" bezieht sich nicht auf Selbsterlebtes und - empfundenes, sondern auf das Reden und Schwärmen des Anderen. Die Verinnerlichung des Verliebtheitsaffekts des Anderen ergibt sich im Schreiben, aber gegenläufig zu seiner sprachlichen Darstellung. Das intentionale Objekt des Begehrens wird im Ungefähren der Unsagbarkeit aufgelöst, damit es als unreflektiertes desto sicherer zu haben ist. Die Wahrnehmung des konkreten Objekts wird ersetzt durch eine von den Suggestionen des Schreibens gereizte, vage Imagination. Das Schreiben ist dabei Methode, die Augen zu schließen und zu träumen. Wie in Werthers Haltung gegenüber der Kunst ist auch hier das Glück der Fülle an den unscharfen Objektbezug geknüpft, ans bloß innerliche, vor dem äußeren Auge nicht erscheinende Bild. In dieser Verinnerlichung wird aber, ähnlich wie bei der portugiesischen Nonne, nicht ein Konkretum der Wirklichkeit, sondern das Begehren selbst begehrt.

Der gleiche Umschlag von der Perzeption zur Imagination zeigt sich nun in der Lottehandlung selber - auch hier eng mit dem Motiv des Schreibens verbunden. Im Brief, der Werthers erste Begegnung mit Lotte schildert, richtet sich das Begehren noch auf die gegenständliche Wirklichkeit. Die Schwierigkeiten des Schreibens rühren zunächst aus der überwältigenden Fülle des Wirklichen. Die kapriziöse Selbstkritik am Erzählvorgang, mit der Werther seinen Brief

spannungssteigernd einleitet, bestätigt, daß auf dieser Stufe die Erfahrung den Vorrang über das Schreiben hat:

Dir in der Ordnung zu erzählen, wie's zugegangen ist, daß ich eines der liebenswürdigsten Geschöpfe habe kennen lernen, wird schwer halten. Ich bin vergnügt und glücklich, und also kein guter Historienschreiber. [19]

Die erzählend distanzierte Zusammenfassung, die Werthers innerer Begeisterung nicht gerecht wird, kann dann auch einfach auf die Wirklichkeit hin überschritten werden. Werther legt die Feder hin, läßt sein Pferd satteln und reitet zu Lotte hinaus.

Wie sich dies ändert, illustriert der Brief vom 6. Dezember: Das Schreiben drückt jetzt nicht mehr so sehr ein Gefühl für Lotte, die reale Person aus; es steht vielmehr im Dienste eines Versuchs, dieses Andere des Selbst - die Werther mit ihren schwarzen Augen ansehende Lotte - imaginär einzuholen.

Wie mich die Gestalt verfolgt! Wachend und träumend füllt sie meine ganze Seele! Hier, wenn ich die Augen schließe, hier in meiner Stirne, wo die innere Sehkraft sich vereinigt, stehen ihre schwarzen Augen. Hier! Ich kann dir es nicht ausdrücken. Mache ich meine Augen zu, so sind sie da, wie ein Meer, wie ein Abgrund ruhen sie vor mir, in mir, füllen die Sinne meiner Stirn. Was ist der Mensch, der gepriesene Halbgott! Ermangeln ihm nicht eben da die Kräfte, wo er sie am nötigsten braucht? Und wenn er in Freude sich aufschwingt oder in Leiden versinkt, wird er nicht in beiden eben da aufgehalten, eben da zu dem stumpfen, kalten Bewußtsein zurückgebracht, da er sich in der Fülle des Unendlichen zu verlieren sehnte? [92]

Werthers Rückzug aus der Wirklichkeit des Handelns, die solipsistische Verinnerlichung des Objektbezugs, kulminiert hier im Projekt poetischer Subjekt-Objekt-Immanenz. Als letzte Äußerung, bevor er im Sog des Todes verschwindet, faßt er die Motive der Liebe, der Kunst, der Selbstentgrenzung noch einmal zusammen. Das Schreiben, allen gleichermaßen verbunden, hätte demnach sich nicht mehr der Wirklichkeit gegenüber als deren Ausdruck zu behaupten, sondern sie zu ersetzen bzw. als selbstbestimmte herzustellen. Lotte ist die Aufgabe poetischer Selbstproduktion geworden. Sofern dies scheitert, führt aus dem Schreiben nichts mehr in die überlegene Wirklichkeit zurück: Nur noch das "kalte Bewußtsein" bleibt gegenüber der "Fülle des Unendlichen". Das "ich kann dir es nicht ausdrücken" bezeichnet nun nicht mehr nur den Mangel an Ausdrucks- sondern den an Schöpferkraft.

So rührt Werther an die grundsätzliche Aporie der Innerlichkeit: Daß sie von jeder sprachlichen Objektivierung durchkreuzt wird. Nicht, weil sie eine von außen stimulierte Fülle nicht ausdrücken kann, verzweifelt Werther an der Sprache, sondern, weil sie das allen möglichen Gehalten und Formen vorauseilende, objektlose Begehren begrenzt. Nur in der radikalsten Negation aller Gegenständlichkeit

kann das grenzenlose Ich der Innerlichkeit aber überleben. Und wie alles, was in der Sprache sich realisiert, des poetischen Begehrens nur spottet, wäre vermutlich auch die Realisierung der Liebe zu Lotte eine Katastrophe: "Die Blüthen des Lebens sind nur Erscheinungen" [54]. Im Grunde also ist die Fülle des Herzens, das absolute Ich ein Nichts, das Traumbild des unendlichen Begehrens, das in den Lücken der Wirklichkeit - oder der Sprache - verschwindet, sobald man die Augen öffnet:

> Oh, es ist mit der Ferne, wie mit der Zukunft! Ein großes dämmerndes Ganzes ruht vor unserer Seele, unsere Empfindung verschwimmt darin wie unser Auge, und wir sehnen uns, ach! unser ganzes Wesen hinzugeben, uns mit aller Wonne eines einzigen, großen, herrlichen Gefühls ausfüllen zu lassen - Und ach! wenn wir hinzueilen, wenn das Dort nun Hier wird, ist alles vor wie nach, und wir stehen in unserer Armut, in unserer Eingeschränktheit, und unsere Seele lechzt nach entschlüpftem Labsale. [29]

Das Projekt des sentimentalischen Charakters, über die Reflexion hinaus zum unentfremdeten, unreflektierten Ursprung des Ichs zu gelangen, ist zum tragischen Scheitern verdammt. Jeder Versuch, das "große, dämmernde Ganze" zu fassen und auszudrücken, fällt der Kritik anheim, weil die ersehnte Totalität in der Vergegenständlichung reflektiert und so zerstückt und entfremdet wird. Es gibt für dieses Ausdrucksdilemma keine Lösung, die aus dem Gefängnis der Zeichen herausführen würde. Werther widerspricht dem Geschriebenen, Objektivierten zwar immer wieder kritisch-reflektierend durch das Unsagbarkeitstopos und die Polemik gegen das Erzählen, nur um sich dann gleich auch gegen diese Reflexion wieder träumerisch zur Wehr zu setzen. Es ist dieses ständige Überspringen des Gesagten auf der Suche nach der poetischen Utopie, das Werthers affektiv beschleunigten Stil begründet. In offener Polemik gegen die "hergebrachte Melodie" [61], die rhetorische Mäßigkeit der aufklärenden Erzählordnung entwickelt er seine Schreibweise des "Sudelns und Strudelns" [vgl. 79], die immer wieder auf aktuelle Gefühlsergüsse hinausläuft, in denen Werther sich selbst - wenigstens vorübergehend - überwältigt.

In dieser Beschleunigung präzisiert sich der Zusammenhang von Schreiben und Handeln, die Aporie von Werthers Kunst- und seiner Wirklichkeitskrise. Dem Unsagbarkeitstopos im Schreiben entspricht das bereits beschriebene eskapistische Grundmuster der Wertherschen Lebensführung: In beidem lehnt er die objektive Begrenzung der Subjektivität ab. So wie die poetische Identität im Handeln scheitert, sobald Werther die Wirklichkeit in den Blick nimmt "wie sie ist", so auch im Schreiben. Werthers Leiden ist also zweifach. Weder in der Wirklichkeit des Handelns, noch in der Kunst, im Schreiben, ist die Fülle des Ichs zu haben. Sie schlägt vielmehr, in

jedem Versuch sie zu fassen, um in die Leere des Nicht-Habens: Kaum noch ist zu unterscheiden, ob die rastlose Bewegung von Werthers Stil und seiner Lebensführung die Suche nach dem poetischen Ideal ist oder die Flucht vor seiner falschen Verwirklichung. Was Werther im Schreiben gelingt - Berichte an Wilhelm, Naturschilderungen, Diskurse über die gesellschaftliche Wirklichkeit, die ihrer literarischen Qualität nach ja durchaus nicht schlecht sind - wird grundsätzlich als Ausdruck verworfen, weil er den poetischen Traum seiner beschränkten Verwirklichung vorzieht und sei es in der vagsten Form, dem Tod. So bildet er "seine Welt aus sich selbst" und "hält [...] im Herzen das Gefühl der Freiheit, und daß er diesen Kerker verlassen kann, wann er will." [14]

Der Unsagbarkeitstopos, Werthers hingerissener Stil, seine Polemik gegen das Erzählen und seine künstlerische Produktivität ohne Produkt - das alles sind Mittel, die enthusiastische Innerlichkeit zu suggerieren, ihr aber den Wahrheitstest der Sprache zu ersparen. Werthers Stil ist so gesehen nicht der "natürliche", von Konventionen unverfälschte Ausdruck seines Ichs; man darf im hohen Stilbewußtsein dieser Natürlichkeit getrost eine absichtsvolle Suspension des Ausdruckswillens sehen. Man darf bezweifeln, ob die Ausdrucksnot wirklich eine Folge überschäumender Innerlichkeit oder nicht andersherum ihre Voraussetzung ist: nämlich als eine in die Unsagbarkeit gesetzte Prätension; eine Leere, die in der Deklamation der Sprachnot Konkretheit gewinnt, in der Verweigerung der Vergegenständlichung, als diffuse Hypothese des träumerischen Nichts. Vielleicht wird diese paradoxe Anstrengung einer Beschwörung, die ihr Objekt gleichzeitig verschleiert, nirgends deutlicher als dort, wo sie scheitert. Sobald nämlich die ständige Bemühung, den Ausdruck immer wieder auf- und hinauszuschieben aufhört, verschwindet auch die suggerierte Fülle. Werther stürzt aus der rhetorischen Autosuggestion des Schreibens unsanft in die Wirklichkeitswelt zurück:

Ein unerträglicher Mensch hat mich unterbrochen. Meine Tränen sind getrocknet. Ich bin zerstreut. Adieu, Lieber! [75]

Wer so abrupt aus den Träumen herausgerissen wird, findet die Wirklichkeit leer und glanzlos. Ohne imaginäre Ausleuchtung ist sie " eine Zauberlaterne ohne Licht"[38] und die Natur "so starr [...] wie ein lackiertes Bildchen" [85]

d. Der Akt des Schreibens

Im Rückzug Werthers aus der objektivierenden Erzählhaltung in die Beschwörungsformel der Unsagbarkeit wurde eine zweite Dimension des Textes erkennbar. In ihr orientiert sich der Schreibvorgang nicht am Empfänger der Briefe, sondern bezieht sich autosuggestiv, selbsthypnotisch auf den Schreiber selbst.

Möglich ist dies durch die eigentümliche Polarität der Briefform[58], in der die dramatische Funktion neben die epische Funktion tritt oder sie gar dominiert. Die Verinnerlichung des Erzählens macht aus dem Briefautor einen, der sich im Schreiben als einer Form des "Selbstgesprächs" [59] eher wie eine Dramenfigur konstituiert. Schreiben ist da nicht mehr Selbstdarstellung des wirklichen Ichs, sondern bildet einen imaginären Raum, ein Medium gegenwärtiger Erregtheit, in dem Werther sich von den Voraussetzungen der Objektwelt lösen und in eine "gespielte" Rolle hineinsteigern kann. "Ich war ruhig als ich anfing", endet einer seiner Briefe, "nun weine ich wie ein Kind, da alles so lebhaft um mich wird". [105]

Was da lebhaft wird, ist nicht das Abbild der Wirklichkeit, sondern ihre Negation: Ein Möglichkeitswert, das in den leeren Stellen der Unsagbarkeit Suggerierte. Das Selbst wird aus dem konkreten Objektbezug gelöst und in einer Möglichkeitsempfindung situiert, die etwas vom Musilschen "anderen Zustand" hat, einer deutlich literarisch konzipierten, auch in ihren ernsten Gefühlsforderungen ein bißchen theatralischen Lebensidee [60].

Kommunikative Funktion hat das Schreiben in dieser Dimension des Textes keine. Der Solipsismus einer solchen Haltung ist nicht

---

[58] dazu E.Th.Voss, *Erzählprobleme des Briefromans. Dargestellt an vier Beispielen des 18. Jahrhunderts*, Bonn 1960 (Diss.masch), S.309ff. Ausgehend von den auch bei Lämmert *Bauformen*, a.a.O. aufgegriffenen Unterscheidungen Günter Müllers zwischen Ge-sprochenem und Be-sprochenem faßt Voss auf einer unteren Ebene die Aussageweisen im Briefroman als "Verhaltensweisen" auf, sogar der Begriff des "Sprechaktes" fällt. Aus den verschiedenen Verhaltensweisen leiten sich dann gattungsmäßige Unterscheidungen ab: Kundgabe als lyrisches Verhalten; Diskussion, Aktion als dramatisches; Bericht und Darstellung als episches. Vgl. dazu oben S.29f.

[59] Mit einem "Selbstgespräch im Geiste" vergleicht Goethe die Briefform (*Dichtung und Wahrheit*, HA, Band 9, S.577), womit auch auf die quasi-dramatische Form des inneren Monologs hingewiesen ist.

[60] Ulrich sinniert über die Spaltung seines Lebens in "zwei Bahnen", nämlich "eine am Tag liegende und eine dunkel abgesperrte", womit der mystische Zustand des Möglichkeitssinns gemeint ist. Dann heißt es: "Nun erkannte Ulrich, daß sich ihm ihre unmögliche Verbindung zuletzt in dem gespannten Verhältnis von Literatur und Leben [...] dargestellt hatte". Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, a.a.O., S.593

zu vermitteln und will dies auch gar nicht. Wenn Werther schreibt, "was ich weiß kann jeder wissen, mein Herz habe ich allein" [74], dann zieht er damit nicht nur eine unüberschreitbare Grenze zwischen Wirklichkeitsbezug und imaginärer Selbstbezüglichkeit; er macht auch deutlich, welche Kluft sich auftut zwischen dem Erzählen als einer sich über die Zeichenstruktur des Textes vollziehenden Kommunikationshandlung und dem momenthaften Vollzug von Empfindungsakten, die das Erzählen nur als Vorwand benutzen, als Mechanismus der Selbststimulation. Je deutlicher Werther sich im Schreiben an diese *performative* Dimension des Textes bindet, desto offensichtlicher löst er mit dem Erzählen auch die historisch-lebensgeschichtliche Dimension seiner Geschichte, seine soziale Identität auf in schwärmerischer Gestimmtheit.

Nur andeutend sei gezeigt, wie diese autosuggestive Wirkung aus den verschiedensten rhetorischen Mitteln des Wertherschen Stils entsteht, dessen lyrische Empfindsamkeit für den romantischen Enthusiasmus in der europäischen Literatur ja beispielgebend wirkt. Ein Punkt ist, daß die Gefühlsgeladenheit des Schreibaktes selbst in zahlreichen als Selbstgespräch strukturierten Passagen [61] immer wieder szenisch gegenwärtig wird. Passagen, in denen sich Werthers Stil dem der mündlichen Rede nähert, auch graphisch in Gedankenstrichen und Ausrufungszeichen, in denen man sozusagen den gestischen Ausdruck seiner Erregtheit, des "Strudelns und Sudelns" sehen darf.

Zum eigentlichen Instrument der Autosuggestion werden aber die verschiedenen Varianten des elliptischen Sprechens. Immer wieder wird die sprachliche Konkretisierung unterbrochen oder wähnt sich bereits an die Grenze geführt, so daß der Text in leere Stellen mündet, in denen die reine Affektivität ihr intentionales Objekt auflöst. Werthers Redegestus ist der des Andeutens und Verstummens. Auf dem Höhepunkt der Gefühlsklimax bricht das Schreiben ab. Viele Briefe enden ohne formalen oder inhaltlichen Abschluß in einer Weise, die klar macht, daß die Affekte über den Schreibvorgang selbst hinausschießen: Konjunktivische Wunschsätze, mit Interjektionen noch gesteigert, beschwören ein Abwesendes, in dessen auratischen Bannkreis Werther sich hineinstiehlt: "Dort das Wäldchen - Ach könntest Du dich in seinen Schatten mischen!" [19] Die Häufung deiktischer Demonstrativa - gesteigert durch rhetorische Mittel noch wie Inversion und Ellipse - erzeugen eine Emphase, die inhaltlich gar nicht mehr weiter ausgefüllt zu werden braucht: "Diese Liebe, diese Treue, diese Leidenschaft" [78]. Rheto-

[61] z.B. Werthers Briefe vom 30.August und vom 20.Oktober, Goethe, *Werke* HA, Band 6, S.55 und 60

rische Fragen, Exklamationen suggerieren nicht nur Stimmungsinhalte, sondern unterlaufen von vornherein jede kritische Reaktion des Briefpartners: "Wilhelm, was ist unserem Herzen die Welt ohne Liebe!" [39]. Auf ähnliche Weise findet das Chimärische den Schein der Realität, wo Werther das konkrete Ich zum abstrakten Gattungswesen stilisiert, in Ausrufen wie "O Schicksal, O Menschheit" [88], oder in schwungvollen Sentenzen, die meist zu Beginn eines Briefes schon den Tonfall des gesteigerten Gefühls anschlagen:

Daß das Leben des Menschen nur ein Traum sei, ist manchem schon vorgekommen, und auch mit mir zieht dieses Gefühl immer herum! [13]

Das bei weitem wichtigste Mittel der Identifikation des Subjekts mit einer hypothetischen Erlebniswelt ist jedoch die Wenn-dann-Konstruktion, die an ihrem Höhepunkt meist in der Beschwörung der Unsagbarkeit zusammenstürzt und so in ihrer logischen Zielrichtung unausgeführt bleibt. Herder hat schon vor dem *Werther* durch die das Ohr übertäubende "homiletische Schlachtordnung"[62] zu verdecken. Dies genauer fassend, erweist sich diese Konstruktion als eine allgegenwärtige Beschwörungsformel: Der wenn-dann Satz ist seinem Sinne nach konditional und bringt Außen- und Innenwelt, die real nicht recht zu vermitteln sind, nach Art eines hypothetischen Urteils in ein stimmiges Arrangement [63]. Der Gefühlswert, der jeweils bestimmten, im Wenn-Satz explizierten Voraussetzungen zugeordnet wird, leitet sich dabei nicht linear aus einer gesicherten und genau in Zeit und Raum lokalisierten Situation ab, als Wirkung einer Ursache, vielmehr wird er als notwendig nur im *Zusammenhang* beider Seiten gesetzt, ohne daß über das Sein der einen oder anderen - Stimulus und Respons wenn man will - etwas ausgesagt wäre. Die Emphase der Beschwörung verdeckt, daß die Wirklichkeitsgrundlage des Gefühls völlig hypothetisch ist.

Im Brief vom 10.Mai läßt sich Methode und Wirkung von Werthers autosuggestiver Schreibweise zusammenfassend beschreiben. Für das Sich-Selbst-Erzählen überhaupt exemplarisch ist der Brief, weil

---

[62] "Das ist die gewöhnliche homiletische Schlachtordnung, die Bindewörter und Beiwörter und Hülfswörter und Synonymen und Periodische Theile im Überfluß hat, um den Mangel an Gedanken zu verbergen; die das Ohr übertäubet, um nicht die Leere des Verstandes zu zeigen." Herder, *Sämtliche Werke*, Hrsg. von Bernhard Suphan, Band 1, Berlin 1877, S.507

[63] "Das hypothetische Urteil enthält nicht, daß A ist oder daß B ist, sondern nur, wenn eines ist, so ist das andere; nur der Zusammenhang der Extreme ist gesetzt als seiend, nicht sie selbst." Hegel, *Werke in 20 Bänden* (Theorie-Werkausgabe) Hrsg. on Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Band 6, Logik II, Frankfurt a.M.1970, S.37 - Hypothetisch ist entsprechend dann auch das in die wenn-dann-Konstruktion gesetzte Erlebnissubjekt.

er zeigt, wie eine reale Erfahrung des Lebens in eine imaginäre des Schreibens verwandelt wird [64]. Die Bewegung des Schreibens führt von der Subjekt-Objekt- Struktur der Briefaussage in die dramatisch-monologische Gegenwärtigkeit des Schreibens. Werthers Brief verwandelt sich aus dem distanzierten, leserorientierten Bericht über das tatsächliche Ereignis - der Aufenthalt im "lieblichen Tal" - in einen selbstbezüglichen Schreibmonolog, der diese realen Voraussetzungen verdeckt, verinnerlicht und schließlich daraus ein kosmisch-mystisches Erlebnis herausdestilliert, das seine Grundlage in den Sätzen hat. Es ist eine rhetorische Konstruktion, aufgebaut auf dem Fundament der wenn-dann-Syntax.

[.....] Wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen, unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mückchen näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Alliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält; mein Freund! wenn's dann um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhn wie die Gestalt einer Geliebten - dann sehne ich mich oft und denke: Ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papiere das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel des unendlichen Gottes! - Mein Freund - Aber ich gehe darüber zugrunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen.

Über den (hier abgekürzt wiedergegebenen) wenn-dann-Satz führt der Bogen der Autosuggestion von der vergleichsweisen Exaktheit der anfänglichen Beschreibung in eine enthusiastische Allgemeinheit, in der das Gegenständliche die Konturen verliert und in Leerformeln der Fühlsamkeit verschwindet. Zuletzt wird das konkret-sinnliche Naturbild vollends zur Metapher zusammengezogen und zum Seelenbild der "Gestalt der Geliebten". Die getrennten Bereiche von Welt und bewußtem Ich, Natur und Herz, von vergangenem Erlebnis und gegenwärtigem Schreibgefühl, Anderem und Eigenem verschwimmen zum Allgefühl.

Allerdings bleibt die Identifizierung von Ich und Gott im Schreiben nur der utopische Horizont des poetischen Ausdrucks: "daß es würde der Spiegel des unendlichen Gottes". Vollziehen kann sie sich höchstens jenseits des Schreibens, in seinem Abbrechen: "ich gehe darüber zugrunde, ich erliege". Die Überwältigung des Schreibers, seine *Demontage als Ausdrucksinstanz* erst ermöglicht das kosmische Totalitätsgefühl. Wie ein Illusionist zieht Werther sich als Schreiber aus dem Verkehr, er bringt sich als unterscheidbares Subjekt zum Verschwinden, um als chimärische Totalität den stummen Raum hinter den Buchstaben einzunehmen. Das Allgefühl

---

[64] Dies betont ähnlich Schlaffer, "Exoterik und Esoterik in Goethes Romanen", a.a.O., S.215

ist, an dem Punkt, wo auch die wenn-dann-Konstruktion unausgefüllt bleibt, die Leere, die aus der Selbstzerstörung des Schreibens resultiert.

Diese Exaltation des Gefühls scheint dabei direktes Produkt des Schreibens zu sein. Die Versunkenheit Werthers am Beginn dieses Briefes ist ja nur behauptet; die naive Seinsruhe - "ich bin so ganz in dem Gefühle von ruhigem Dasein versunken, daß meine Kunst darunter leidet" - verträgt sich ja im strikten Sinne weder mit der Kunsthaftigkeit des Schreibens, noch mit der sich-selbst-objektivierenden Aussage im Präsenz. Indem er sie behauptet, ist Werther schon am Beginn des Briefes außerhalb des beschworenen Selbstvergessens; er reflektiert sich selbst, als wahrnehmendes und aussagendes Ich - so wie er ja auch kaum tief im Grase liegend schreibt, sondern eher wohl zu Hause am Schreibttisch. Erst recht ist dann das Erliegen am Schluß kein "ruhiges Dasein", sondern der Effekt gesteigerter künstlerischer Schreibanstrengung. Das Bewußtsein wird nicht aufgehoben, sondern negiert, in der forcierten und zuweilen hysterischen Selbstüberwältigung des Schreibers durch sich selbst.

Der Brief nimmt die sentimentalische Katastrophe vorweg, die in der Grobstruktur des Romans als Wende vom homerischen zum ossianischen Bewußtseinszustand markiert wird. Wie im großen seiner Lebensgeschichte verliert Werther überm Schreiben dieses Briefes das naiv-natürliche Wirklichkeitsbewußtsein, das in der Reflexion der anfänglichen Darstellung als schon überholtes erscheint. Er wendet sich von der Objektwelt vollends ab und verliert sich in den endlosen Selbstreflexionen der Innerlichkeit. Dieser Wirklichkeitsverlust vollzieht sich im Schreiben durch die Unsagbarkeit. Sie ist der "Spiegel des unendlichen Gottes", ein Spiegeltrick, der im Verschwinden des Ich-Bewußtseins und des Ausdrucksmediums die Utopie eines absoluten Ichs suggeriert. Wie am Horizont von Werthers Geschichte die Hypothese des Allgefühls nur im Nichts des Todes realisiert wird, so vollenden sich die poetischen Ansprüche des Schreibens in der Ausdruckslosigkeit und im Verstummen. Man denkt an Kafkas kurze Notiz "Wunsch, Indianer zu werden", wo das Verschwinden des Pferdes die Vollendung des Reiters ist. [65]

[65] Kafka, *Gesammelte Werke*. Band 4 Erzählungen, a.a.O., S.34f.

e. Zusammenfassung

Werthers zunehmende Erregtheit und Ausdruckslosigkeit, sein Rückzug aus der erzählend-distanzierenden Haltung führt zur Desintegration seines Textes. Sie entspricht der allgemeinen seines Wirklichkeitsverhältnisses. Ordnung schafft in dieser Erzählung zuletzt nur der Herausgeber, indem er den diaristischen Text aufhebt in der Werkstruktur des Romans.

Goethe, könnte man im autobiographischen Zusammenhang des Romans sagen, geht den umgekehrten Weg wie Werther. Er distanziert sich in einer für ihn gefährlichen Situation von der chimärischen Fülle des Imaginären, indem er sie im kunsthaften Objekt - dem Wertherroman - konkretisiert und einschränkt. Während Goethe also zum Autor seiner Geschichte wird und zu sich selbst in historische Distanz tritt, verliert sich Werther in der seinen als Figur. Er spielt die Rolle tapfer zu Ende, die er sich auf seinem eigenen Theater zugewiesen hat. Er gibt den handelnden und erzählenden, schöpferisch-tätigen Bezug zur Wirklichkeit auf und verliert sich im "Taumel des Todes" [123], in den Affekten des Unsagbaren und des Nichts, die er für die höchste Form des Lebens hält. Wenn sich im Verlauf des Werthertextes erzählerisch-wirklichkeitsorientierte und dramatisch-performative Elemente des diaristischen Textes, nämlich Werthers Diarium und der Kommentar des Herausgebers immer deutlicher voneinander abspalten, dann beschreibt dies auch die Grenze, die sich zwischen Goethes Überleben und Werthers Untergang schiebt. Es ist die zwischen der darstellenden Reflexion der eigenen Geschichte und dem Untergang, dem Verschwinden im Gewühle der Innerlichkeit.

Medium von Werthers Ich ist nicht das Bezugssystem sozialen Handelns, die schöpferische Tätigkeit in Natur und Kunst. Seine Identität ergibt sich nicht wie Goethes als historische Selstbestimmung, als komplexer Prozeß gelebter und reflektierter Geschichte, in der sich die unbewußten Triebkräfte mit der Wirklichkeit in einer Serie von Synthesen und Widersprüchen verbinden; auch nicht als Antithetik von Imagination und Wirklichkeit, Dichtung und Wahrheit, die sich, nach Goethes eigenem Wort, "halb poetisch, halb historisch"[66] begrenzen. Statt der so bezeichneten differentiellen Beweglichkeit und Prozeßhaftigkeit der Subjekivität will Werther alles im Augenblick der Fülle zusammenzwingen und zum Stillstand bringen. Es kommt zur Implosion von Identität, statt zu ihrer historischen Entfaltung als sukzessive, wechselhafte Bewegung des

[66] Goethe, *Werke* HA, Band 9, S.10

Subjekts durch das Vorhandene der Wirklichkeit, sei es handelnd in der eigentlichen Lebenspraxis, sei es durch die Reflexion darauf im Schreiben. Beides würde das Ich als Subjekt-Objekt-Relation im komplexen Bezug zur Wirklichkeit bestimmen.

Als Überfliegen der Wirklichkeits- und Objektbezüge ist Werthers Innerlichkeit die Negation solcher Identität. In seiner Lebenspraxis durch die Fluchtbewegung seines ständigen Fort- und Weitergehens; im Schreiben durch die korrespondierende eskapistische Beschleunigung und Verweigerung des Ausdrucks. Nur in der Rastlosigkeit gewinnt die Leere dieser Negation den Anschein der Fülle. Werthers "Strudeln und Sudeln" steht für jene Produktivität, die sich durch kein Produkt, durch keine Objektgestalt eingeschränkt wissen will und deshalb zu Nichts zerinnt.

So wie Werther die gesellschaftliche Tätigkeit nicht nur kritisiert, sondern ihr sich entzieht, so auch der Kunst. Seine Imagination unendlicher Fülle will sich aus der Werkstruktur, aus der Begrenzung des Ausdrucks ins Leben schleichen. So aber zerfließt sie zur konturlosen, augenblickshaften Stimmung. In ihr wird die Kunst endlos, diffus; sie entwirft sich, anstatt aufs konkrete Material hin, auf einen alles umfassenden, absoluten Horizont. Diese Endlosigkeit ist nicht mehr als die Schrumpfung einer Lebenspraxis, in der das Subjekt sich nicht länger im Objekt der Arbeit und der Produktion entfremdet. Nur in der Suspension der Wirklichkeitsbeziehungen im chimärischen Augenblick, in den Lücken, dem Nichts kann das Selbstbewußtsein sich zur Fülle des Alls erheben.

Auf solches oder ähnliches Verschwimmen der Lebenswirklichkeit im Hypothetischen, Gekünstelten stößt man in der Geschichte der Moderne immer wieder dort, wo der Schaffensakt sich vom Objekt löst und selbst als Erlebniswert im Vordergrund steht. Wo *Werkästhetik* zur *Produktionsästhetik* wird und das Kunstwerk nur noch Vorwand für die persönliche Anstrengung des Künstlers, also sein Leben ist. Vor allem anläßlich von Rilkes *Malte* wird davon die Rede sein; man findet es aber auch beim jungen Flaubert schon oder dann in den Juvenilia von André Gide.[67] Werthers Versuch

[67] Auf Flauberts *Novembre* und Rilkes *Malte* wird ausführlich weiter unten eingegangen. Auf Gides Les Cahiers d'André Walter soll hier wenigstens hingewiesen werden. Auch hier wird eine Liebesgeschichte auf die mystische Traumebene verlagert und im Schreiben realisiert. Die Möglichkeiten des diaristischen Schreibens – Erlebnisbericht und Selbsterfindung – sind hier getrennt in Andrés Tagebuch (La Cahier blanc) und seinem Romanprojekt über Allain, sein alter ego. (Le Cahier noir). Die Grenze zwischen beiden Texten, zwischen Wirklichkeit und Roman, dem realen

literarischer Lebenspraxis ist eine Stammwurzel des Ästhetizismus, und diese Verwandtschaft zeigt sich nicht zuletzt im Gebrauch der diaristischen Schreibform. Den Ästhetizismus kann man aber andersherum begreifen als die Radikalisierung der empfindsamen Tendenz, die das intentionale Objekt und den Wirklichkeitsbezug verliert, um autonom, absolut und mit sich selbst eins zu werden.

Daß diese Konfusion von Literatur und Leben jedoch pathologisch ist und nicht nur das Leben verfehlt, wer es als ästhetischen Diskurs führt, sondern die Kunst dazu - das bekräftigt der Roman deutlich, insofern Werthers Tendenz zu symbolischer Lebenspraxis immer wieder an die Grenze der Empirie stößt. Einmal wird der performative Aspekt von Werthers Schreiben durch die immer durchgehaltene Erzählhaltung seiner Briefe beschränkt und ausgeglichen, so daß doch der realistische Blick gefordert ist. Ebenso deutlich führt aber auf der anderen Seite des Spektrums die Zurückweisung und der Verlust der Wirklichkeit konsequent zu Werthers Tod. Erst später werden schreibende Figuren wie Rilkes Malte oder Becketts Malone das hypothetische Ich, das Werther nur im Tode einlösen kann, in den solipsistischen Kosmologien des Schreibens tatsächlich finden. Aber sie leben dann weniger im Schreiben, als daß sie das Schreiben zu einem literarisch verzögerten und verschönerten Sterben machen. [68]

[Fortsetzung von Seite 85]

und dem erfundenen Ich verwischt sich mit dem zunehmenden Wahnsinn Walters, wirklich niedergerissen wird sie jedoch allenfalls im Tod Andrés am Schluß: Er stirbt den im Roman vorentworfenen Tod Allains, holt so, im Wettlauf mit seinem Selbstentwurf, das ästhetische Ich ein. Gide bemerkt dazu in seinem Tagebuch (1893): "Ich wollte [...] den Einfluß des Buches auf den zeigen, der es schreibt, im Verlauf des Schreibens. Denn während es aus uns hervorgeht, ändert es uns und verändert den Gang unseres Lebens...." [zitiert nach Maurice Blanchot, "Gide et la litterature d'experience" in: ders., *La Porte de Feu*, Paris 1949, S.27]

[68] Becketts Romanfolge spiegelt direkt die Tätigkeit der Subjektivität ab, nämlich den Versuch des Subjekts, sich selbst zu begründen. Das gelingt aber nur im Negationsprozeß, als "Selbstaufhebung ihrer Manifestationen". Subjektivität wird - so die Interpretation Wolfgang Isers - gefaßt als eine bestimmte Art von Produktivität, deren Dialektik darin besteht, daß "alles Hervorbringen ein Hervorbringen von Bedingtheit ist, die - weil als Bedingtheit gewußt - überschritten werden muß. Im ständigen Überschreiten des Produzierten wird das Motorische der Veränderbarkeit als ihre Signatur selbst freigesetzt." (W.Iser, "Subjektivität als Selbstaufhebung ihrer Manifestationen. S.Beckett: Molloy, Malone Dies, The Unnamable" in: *Materialien zu Samuel Becketts Romanen.* Hrsg. von Hartmut Engelhard und Dieter Mettler, Frankfurt 1976, S.221. - Dieser Prozeß spielt sich nicht unähnlich dem Falle Werthers ab als endlose Bewegung zwischen - so Malones Formulierung - "Leben und Erfinden", wobei das eine die Über-

Was den *Werther* angeht, stellt dann aber auch Goethe sicher, daß es bei der Konfusion von Schreiben und Leben nicht bleibt. Werthers diaristischer Text mit seiner destruktiv-manischen Tendenz wird von Goethes Romanstruktur durchkreuzt. In ihr gibt sich der ordnende und begrenzende Blick des Erzählers zu erkennen, der zwischen Leben und Schreiben unterscheiden kann – die Voraussetzung des Erzählens – und so die Aporie aufzeigt, die in ihrer Verwechslung liegt.

[Fortsetzung von Seite 86]

schreitung und Aufhebung des anderen ist. In dieser endlosen Tätigkeit wird am hypothetisch absoluten Ich eines Werther dadurch festgehalten, daß alle seine falschen Manifestationen aufgehoben werden, ein Negationsprozeß, für den den literarisch-positiv verklärten Ausdruck dann wohl Rilkes *Malte* findet. Faßbar ist dieser Prozeß jedoch – und deshalb wird hier schon anläßlich des *Werther* darauf hingewiesen – überall dort, wo die geschlossene Werkstruktur diaristisch überschritten wird: Als Schreiben, dessen Endlosigkeit dadurch zustande kommt, daß es nicht nur das Leben literarisch aufhebt, sondern auch sich selbst in einer kritischen Volte, in der es auf die Lebenspraxis wieder beziehbar werden will. Werthers Absolutheitsideal wird durch diese Endlosigkeit des Schreibens garantiert, indem alle falschen Manifestationen – das bloß Subjektive – negiert wird. Das hypothetische Ich verwirklicht sich dann also nicht im wertherschen Sinne eines Kairos, der zufällt, sondern im manischen Festhalten an der Macht der Negation, im Möglichkeitssinn.

KAPITEL III: Die Literarisierung der Imagination

1. Überblick

An der Gestalt der Sprache entzündet sich die Reflexion. Der Enthusiasmus des Schreibens kommt sich selbst in die Quere, indem er im Geschriebenen gleichsam erstarrt – es sei denn, er verweigert die Bekanntschaft mit sich selbst durch die atemlose Beschleunigung des autosuggestiven Stils nach dem wertherschen Muster. Ist die Reflexion aber erst einmal in Gang gesetzt, geht die Illusion von Einheit und Fülle, an der man im Schreiben festhalten will, schnell verloren. An ihre Stelle tritt ein Bewußtsein von Vermitteltheit, in dem die vermeintlich spontane Innerlichkeit, die Zustände der Poesie und Liebe, sich als in ihrem Ursprung literarische Produkte begreifen lernen, als ein Versuch, wie Tieck sagt, "mit Feder und Tinte diese Züge zu malen, welche die Seele bedeuten sollen".[1]

Zwar gehen die Schreiber in den im folgenden erörterten Texten immer noch davon aus, im Luftraum des poetischen Schreibens auf emphatische Weise bei sich selbst sein zu können, sie stoßen eben dort aber auch auf Elemente der Herkömmlichkeit, auf Konventionen des Ausdrucks und Inhalts. Es stellt sich das Bewußtsein davon ein, daß man in den Ansprüchen emphatischer Lebenspraxis schon von einer Tradition des empfindsamen Schreibens abhängig ist, vom Romanhaften und Buchmäßigen. Werthers von der Position eines emphatischen Erfahrungsbegriffes aus vorgetragene Kritik der verfälschten und verfälschenden Allgemeinheit von Sprache, Erzählen und Schreiben wird nun für die imaginäre Produktivität selbst relevant. Das *Leben in der Poesie* ist bei genauer Betrachtung nur ein *Leben wie im Buche*. Damit setzt, zunächst eher sanft bei Jean Paul, dann aber zunehmend erbittert bei den russischen Autoren, eine Kritik ein, die den Begriff der Poesie selbst aushöhlt. Immer weniger läßt sich die poetische Energie noch auf einen transzendenten Ursprung beziehen. In der nachromantischen Empfindsamkeitskritik Dostojewskijs wird das Poetische als literarische Mode bloßgestellt, als künstliche und gekünstelte Erfahrung. Die Sehnsucht nach dem poetischen Erlebnis schlägt, indem sie sich erfüllt, in den Horror vor dem darin implizierten Wirklichkeitsverlust um.

Diese Entwicklung wird im IV. Kapitel gezeigt werden. Zunächst, in den Texten dieses Kapitels, hat die Reflexionskrise jedoch noch nicht diese destruktive Dimension. Hier wird sie in einem Begriff der

[1] Ludwig Tieck, *Werke in vier Bänden*, hrsg. von Marianne Thalmann, München 1977–81, Band 3, Novellen, S.908

Kunst noch einmal aufgefangen, der sich gegenüber dem der Wirklichkeit behaupten kann, weil er zu ihr nicht mehr in jener naiv-direkten Konkurrenz steht wie noch im *Werther*. Vielmehr retten sich die Ansprüche der Empfindsamkeit in ein gemäßigtes *Kunstbewußtsein*, dem es noch gelingt, zwischen den lebenspraktischeren Zwecken poetischer Selbstverwandlung und dem Selbstbewußtsein des Schreibens, dem Zuwachs bewußter Literarizität zu vermitteln.

In Jean Pauls *Konjekturalbiographie* wird beispielhaft der empfindsame Schreiber zum "Autor". Er ist in Rollenspiele der Selbstdarstellung verwickelt, in denen der alte Enthusiasmus nur noch gebrochen erscheint. Deutlich wird, daß im literarischen Medium das emphatische Ich nicht so sehr ausgedrückt, als vielmehr erst gesucht wird. Es bestimmt sich als das, was im Wirklichkeitsleben verweigert ist. Erfindung wird zur Methode der Lebenspraxis, aber noch können Selbstverlust und Selbstgewinn, die Distanzierung des Schreibens und der Enthusiasmus der Poesie, ihre Widersprüche produktiv vermitteln. Gerade in dieser Vermittlungsarbeit wird die Problematik der Subjektivität faßbar: In Szene gesetzt in der diaristischen Zeitlinie des Schreibaktes; literarisch erfaßt und dargestellt in der Reflexion des Schreibens auf sich selbst.

In Raabes *Chronik der Sperlingsgasse* ist diese lebenspraktische Produktivität des Schreibens auf scheinbar unangefochtene Weise noch lebendig, kann sich auf das jeanpaulsche Vorbild aber nur noch in nostalgischer Verfälschung berufen. Insofern bei Raabe der poetische Enthusiasmus in solcher Abtönung noch einmal gerettet ist, mag es gerechtfertigt sein, seine Erzählung trotz der zeitlichen Verschiebung in dieses Kapitel hineinzunehmen.

Andererseits zeigt das Entstehungsdatum der *Chronik*, daß damit eigentlich dem letzten Kapitel vorgegriffen wird. Das noch einmal demonstrativ vorgeführte, unproblematische Einverständnis mit dem Schreiben setzt die dort entwickelten Krisen, die aus der Wendung gegen die Unwirklichkeit, den Authentizitätsverlust des Literarischen entstehen, stillschweigend – d.h. sie verschweigend – schon voraus. Dem Poesiebegriff Johannes Wachholders ist der werthersche Egoismus, die emphatische Leidenschaftlichkeit fürs poetische Ich resignativ längst ausgetrieben. Hier rechnet die poetische Produktivität nicht mehr auf die Fülle des Selbst, nicht einmal mehr ironisch gebrochen in der Kunst, sondern betreibt im Gegenteil seine Auflösung. An die Stelle des poetischen Ichs tritt bei Raabe eine leidenschaftslose Poesie des Allgemeinen, die deutlich *gegen* den ursprünglichen Begriff der poetischen Selbstverwirklichung operiert und somit auf Lösungen der späteren Texte vorausweist.

Schon wird hinter Wachholders behaglicher Fassade des poetischen Schreibens die moderne Lösung des Subjektivitätsproblems erprobt, in der an die Stelle der Vermittlung des Subjekts mit der Wirklichkeit seine Verleugnung tritt. In der Selbstaufhebung und Selbstausstreichung des diaristischen Ichs, in der Wachholder hinter der Maske des dilettierenden Enthusiasten zum Chronisten und Autor wird, zeigt sich schon der moderne Begriff des Künstlers.

2. Jean Pauls *Konjekturalbiographie* (1798) - Ironische Setzung der Innerlichkeit

Der vielfach verwobene Zusammenhang der jeanpaulschen Produktion verwischt den Umriß ihrer einzelnen Teile. Knollenartig pflanzt sich das eine Werk ins andere fort, verbunden durch ein elaboriertes System von Vorreden und Anhängen, Fußnoten und Digressionen. Dabei bezieht nicht nur ein Werk das andere in sich ein, die geballte Beschreibungswut erstreckt sich auch auf die Bedingungen der Werke, ihre Entstehung im Leben dessen, der hier erzählt. Die Absicht solcher erzählerischen Selbstreflexion ist einmal, die Anwesenheit des Erzählers im Werk zu sichern und gegen das "rein historische"[2] Interesse des Lesers am "Mannabrot der Geschichte"[3] zu stellen. Gleichzeitig aber sind die Leserdialoge und Digressionen des jeanpaulschen Erzählers immer auch Vorwände, gleichsam dramatisch die Bewegung des Schreibens selbst kenntlich zu machen, die monologische Arbeit des Autors, der in der Einsamkeit seiner Schreibstube die gemütliche Erzählgemeinschaft erst erfinden muß, an die er sich wendet. Der reale Autor Jean Paul verschanzt sich dabei weniger hinter einer Erzählerrolle, als daß er sie - im Vexierspiel seiner Romankunst - zu ausgiebigen Akten der Selbstdarstellung und Selbstwahrnehmung nutzt. Immer wieder eröffnen sich Ausblicke auf die Tätigkeit des Schreibens und damit die Lebenspraxis des Autors.

---

[2] Jean Paul, *Werke*, Hrsg. von Norbert Miller, München 1970ff., Band 3, S.837

[3] Jean Paul, *Werke*, a.a.O., Band 4, S.291. Zum Aspekt von Geschichte und Erzählerreflexion bei Jean Paul vgl. Eckart Oehlenschläger, *Närrische Phantasie. Zum metaphorischen Prozeß bei Jean Paul*, Tübingen 1980, S.1ff.

Im "Generalautor"[4], als der Jean Paul über seinem Gesamtwerk steht, mischt sich die *literarische* Gestalt des Erzählers mit der *realen* des Autors. Das Leben des Schriftstellers zerfließt mit der Bewegung des Schreibens, dem Text und verdoppelt sich in ihm. Indem in diesem Verwirrspiel "Jean Paul als JeanPauls Narr"[5] auftritt, behauptet sich die Subjektivität des Autors durch Darstellung und Verwandlung im Werk. Der Schriftstellername "Jean Paul" ist dabei gleichsam die Narrenkappe, die den Glanz des Erfundenen übers gelebte Leben stülpt. Die Erzählerrolle wird recht eigentlich zur Lebensrolle, als könne sich im Umgang mit Sätzen und Geschichten die beschädigte Kleinbürgerexistenz abstreifen lassen.

Daß dabei *gespielt* wird, erkennt man bei Jean Paul vor allem, weil es nicht vollständig gelingt. Denn immer nur ein Stück weit läßt sich das Leben im Erdachten dem anfügen, was man als Wirklichkeit vorfindet. Indem die *Konjekturalbiographie* in ihrer diskontinuierlichen Struktur nun aber gerade diesen unverwandelten und unverwandelbaren Rest zu ihrem Thema macht, führt sie das hier schreibende Individuum als immer noch träumendes vor, das sich gegen das Vorhandene sträubt - anders als die Autobiographie, die den Fakten des Lebens blind ergeben ist und diese Ergebenheit als Versöhnung mit den Umständen ausgibt, anders auch als die enthusiastische Poesie eines Werthers, die das Wirkliche vollständig und rücksichtslos überspielt. Jean Pauls Imagination ist nicht wie die werthersche jenseits des Realen angesiedelt, genauso wenig wie es mit ihm zusammenfällt, sie bezieht ihre Position vielmehr in kritischer Distanz "am Rande des Realen"[6].

Ähnlich wie in den Briefen der Nonne und Werthers lassen sich auch in der *Konjekturalbiographie* zwei Dimensionen des Schreibens gegeneinander abgrenzen. Einerseits die diaristische Selbstbezüglichkeit, das poetische Interesse des schreibenden Subjekts an sich selbst im Hier und Jetzt des Schreibaktes. Andererseits der objektive Bezug, der aus den realen Kommunikationsverhältnissen des Schreibens resultiert. Letztere sind bei der *Konjekturalbiographie* gleich doppelt bestimmt: Der Text besteht aus 7 Briefen, die der Autor mit den Initialen seines bürgerlichen Namens Fr. R. zeichnet und an

[4] "...und die in allen Texten wiederkehrende Figur des auktorialen Produzenten-Ichs 'Jean Paul' [ist] integrierendes Zentrum aller Texte [...] Der 'Generalautor' Jean Paul behält sich vor, scheinbar beliebig zwischen narrativem und räsonierendem Diskurs, zwischen empfindsamen und witzigen Schreibweisen, zwischen verschiedenen Textformen und Autorrollen wählen zu können [...]". Burkhardt Lindner, *Jean Paul. Scheiternde Aufklärung und Autorrolle*, Darmstadt 1976, S.102

[5] Max Kommerell, *Jean Paul*, Frankfurt a.M. 1939², S.311ff.

[6] vgl. dazu oben S.66f., Anm. 40

seinen langjährigen Freund Christian Otto schickt, eine nicht weniger historische Person also als Friedrich Richter. Zusammengefaßt und mit dem Autorennamen Jean Paul versehen, bilden diese "poetischen Episteln" aber den Werkzusammenhang *Konjekturalbiographie*, der nicht nur privat artikuliert, sondern im öffentlichen System der gedruckten Literatur zum Gegenstand allgemeiner Betrachtung und Reflexion macht, was den Autor bedrückt. Diaristischer Text und Werkstruktur sind hier auf eine Weise vermittelt, die gleich über die poetische Ekstase des Schreibens hinausweist. Poetische Identität wird nicht behauptet, sondern erzählt. Denn als Werk gibt der Text über das diaristische Schreiben Auskunft, das solche poetische Identität begründet. Der Diarist tritt als Schriftsteller auf, um den Schriftsteller als Diaristen zu zeigen. Das Interesse gilt dabei der Privatheit des Autors in ihrem exemplarischsten Aspekt, seinem Umgang mit dem Schreiben.

a. Die diaristische Situation der "Konjekturalbiographie"

Schon in der äußeren Form bekennt sich die *Konjekturalbiographie* zu dieser Privatheit. Es wird nicht wie üblich in der Autobiographie Gelebtes und Erfahrenes in die für Leser *und* Schreiber verbindliche Wahrnehmungsform des Werkes gebracht, sondern umgekehrt: das im Vorgang des Geschichtenerzählens, im Schreiben selbst realisierte Freiheitspotential der poetischen Imagination wird in seinen Wirkungen gezeigt, in denen es dann Teil von Leben und Erfahrung der Schreibenden ist.

"Für mein jetziges Leben", lautet die Devise des Schreibens, wüßte ich nichts besseres als die Schilderei des nächsten" [1027][7]. Intention des Schreibens ist nicht so sehr die Darstellung vergangener, sondern die Herstellung gegenwärtiger Erfahrung durch die Beschwörung der zukünftigen im Modus der Poesie. Darin liegt das Glück des Schreibers. Die Richtung der Poesie wird umgekehrt. Sie führt nicht aus der Lebenspraxis heraus, sondern in sie hinein, so wie ja das Schicksal den Hang hat, "immer nach dem Szenenplan meiner fremden Geschichten meine eigene auszuschneiden" [1028]. Statt die Dichtung mit der Wirklichkeit zu verwässern, wird die Wirklichkeit mit der Dichtung "versüßt" [ebd.] Das ist nicht ein Seitenhieb gegen die "realistische" Abbildung der Wirklichkeit, sondern bestätigt, daß der Bezugspunkt des Schreibens aus dem Sondersystem der Literatur ins Leben hineinverlagert wird; die literarisch-

[7] Die Seitenzahlen im Text beziehen sich auf "Jean Pauls Briefe und bevorstehender Lebenslauf" in *Werke*, a.a.O., Band 4, S.925–1080

ästhetische Perspektive der Imagination wird eine Methode der Lebenserfahrung. Nicht die artifizielle Struktur des abgeschlossenen Werkes, sondern die Lebenspraxis des Autors selbst ist, worauf das Schreiben zielt. In ihm eilt sich das Leben gleichsam auf den Brückenbögen der Sprache voraus; Erfahrung wird abgelöst durch den Diskurs darüber; Schreiben wird zum Leben im Modus der Antizipation, des Wünschens und Träumens.

Dieser diaristische Bezug ist die Kehrseite des konjekturalen Charakters der Biographie, in der das, was der Autor/Erzähler schreibt, seltsam hypothetisch bleibt. Nicht nur, weil der "historische Roman meines Ichs" [928] nicht gelebt wird, sondern weil er auch nicht recht verbindlich erzählerische Gestalt annimmt und in der Grammatik der Fiktion, dem epischen Präteritum festgeschrieben wird. So bleibt der Roman , das Werk, transparent auf die Schreibezeit hin. Denn was hier Zusammenhang hat, ist der Handlungszusammenhang des *Schreibens*, den die sieben während der Leipziger Messe 1798 an den Freund Christian Otto geschriebenen Briefe in der Lebenszeit des Erzählers Jean Paul bilden, die man von derjenigen des Autors Jean Paul fast nicht unterscheiden kann.

Der Unterschied zu Goethers *Werther* liegt auf der Hand. Hier produziert nicht der reale Autor die fiktive Schreibhandlung der Figur, die im Leben des Autors zwar vielleicht ihren Ursprung hat, von ihm aber längst isoliert und in der Werkstruktur abgeschlossen ist. Es wächst andersherum das literarische Werk vor unseren Augen aus der diaristischen Situation hervor. Nicht das Diarium ist die Fiktion des Werkes, sondern das Werk ist die Fiktion des Diariums. Im *Werther* kann die Dominanz des (abgeschlossenen) Werkes über die (anfangs- und endlose) Brieffolge als Kritik des Autors an der Figur - dem Diaristen - gelesen werden: weltvergeßlicher Enthusiasmus wird durch die übergeordnete Perspektive des Autors wieder relativiert. In der *Konjekturalbiographie* dagegen führt die Dominanz der quasi-authentischen diaristischen Handlung dazu, daß die Figur des Diaristen ins Recht des Autors gesetzt wird.

Jean Paul verbindet die Rollen von Autor und Erzähler, so wie in der *Konjekturalbiographie* das "Werk" der konjekturalen Biographie und der im Hier und Jetzt der Schreibzeit konkret abgebildete diaristische Zusammenhang ineinandermontiert sind. Er ist der Verfasser des zur Ostermesse erscheinenden Buches und derjenige, der die Briefe an den Freund schreibt. Beide, Autor und privater Briefschreiber, sind zwar nicht notwendigerweise "identisch", denn der Unterschied zwischen privatem und öffentlichem Leben wird ebenso deutlich mitbedacht wie derjenige zwischen Realleben und Imagina-

tion, sie bilden aber eine Art Solidargemeinschaft des Schreibens, in der sich die doppelschichtige Struktur dieses eigentümlichen Textes realisiert. Die "gedruckten Briefe" [1027], das meint das Doppelte von Werk und diaristischem Selbstbezug, in dem das Geschriebene zugleich privat und öffentlich, wirkliches Leben und Literatur und Jean Paul zugleich die Figur und der Autor seines Schreibens ist. Die professionelle Perspektive des einen macht gemeinsame Sache mit der poetischen Naivität des anderen. Zwar wird für den Buchmarkt geschrieben - Verweise auf den Literaturbetrieb machen das nur zu deutlich - gleichzeitig hat das Schreiben aber diese eminent private Bedeutung einer selbstschöpferischen Handlung des Ichs, das auf der Suche nach dem richtigen Begriff seiner Selbst ist.

Reflexivität ist in dieser Doppelfunktion des Schreibens ein apriorisches Element des Textes, nicht eines, das wie in den bisher erörterten Beispielen im Schreibprozeß erst entsteht. Das Augenmerk der Untersuchung muß dieser Doppelheit gelten, in der das *Nacheinander* bisher vorgeführter Schreibhandlungen, in denen über der Vergegenständlichung der Texte im Schreiben der naive Schreiber an sich selbst irre wird, zu einem *Nebeneinander* der an sich inkommensurablen Möglichkeiten des Schreibens wird: Imagination und Erkenntnis, die enthusiastische Selbstverwandlung des Schreibers und seine kritische Distanz, die Haltung Werthers und die der portugiesischen Nonne. Dabei ist zu sehen, wie das Projekt poetischer Selbstschöpfung im diaristischen Kontext der *Konjekturalbiographie* mit dem konkreten Bewußtsein von den Bedingungen des Schreibens als einem Handeln in der konkreten Welt versetzt ist und wie es dabei zwar nicht zur Versöhnung des in sich selbst entzweiten Bewußtseins kommt, dieses aber doch zu einem *modus vivendi* findet. Dieser wäre zu beschreiben als Spielcharakter des Textes, als der aktive Umgang des jeanpaulschen Schreibens mit dem fiktiv-literarischen Charakter des Textes im närrischen "Schachspiel" des Autors mit sich selbst [vgl. 1075], in dem der Enthusiasmus der Empfindsamkeit mit dem reflexiven Bewußtsein konfrontiert wird.

b. Der Poesiebegriff: Die Vermeidung der Poesie

Geschrieben wird von Anfang an in zwei diametral entgegengesetzte Richtungen. Einerseits versetzt sich der Schreiber in den Traum von der Zukunft, andererseits fällt sein Blick auf das Durcheinander der Gegenwart. Während dort im imaginären Mittelspitz der Lebenslauf in der idyllischen Statik patriarchalisch besänftigter

Feudalverhältnisse "festgeschraubt" [1030] wird - Jean Paul weist sich einen kleinen Postzug von vier Untertanen zu - bleibt das Leben hier der "kalten und korsarischen" Welt des heraufziehenden 19. Jahrhunderts ausgeliefert, das "nichts werden kann als eine einzige Meßwoche" [1042]. Zeitkritik und Zukunftsbangnis, Enttäuschung über den Gang der französischen Revolution und die allgemeine Auflösung der bürgerlich-humanen Aufklärungsideale bilden also den zeitkritischen Hintergrund der konjekturalen Idylle.

Dieses Jahrhundert hat viel auf seinem Gewissen [.... Es] ist gleichsam das Scheidewasser [....] der Vorzeit, und wir werden am Ende nichts übrig haben als das fressende Menstruum und ein darin schwimmendes infusorisches Chaos. Die Aufhebung aller Orden der Menschheit, des elterlichen Ordens, des ehelichen, des bürgerlichen, ist das Dichten und Trachten dieses septembrisierenden Säkuls... [1034]

Im Kontrast dazu bestimmt sich das "Dichten und Trachten" der *Konjekturalbiographie*. Das Erfundene soll, im Widerspruch zur dürftigen Wirklichkeit, das in ihr nicht Eingelöste festmachen, jene familiär-menschliche Gesellschaft, die Jean Paul in der Auflösung begriffen sieht. Allerdings ist der Wunschtraum einem gewissen Realismus verpflichtet. So stellt schon die Briefform, die den Autor mit dem eigenen Namen bürgen läßt, sicher, daß nichts "fingiert" [1027] wird. "Treu in poetischen Episteln" [ebd.] wird geschrieben, das Oxymoron drückt die widersprüchliche Absicht aus: Eine Idylle wird gezeichnet, die ins "Lohbeet der Bedürfnisse" [1033] gesät ist, die zugleich als Wunschtraum und als "historischer Roman des Ichs" Bestand haben soll.

Jean Pauls Kritik zielt jedoch nicht nur auf spezifisch benannte Mißstände des gesellschaftlichen Lebens, sondern im "autobiographischen" Kontext auch auf die grundsätzlichere, existenzielle Fremdbestimmung des Individuums, vor der jede Hoffnung dann doch wieder zunichte wird. Von solcher Radikalität nämlich ist der dem zukünftigen Lebenslauf zugrundegelegte Begriff poetischer Identität, daß er noch innerhalb des poetischen Entwurfs an verfälschenden Verkörperungen Anstoß nimmt, zu denen der angestrebte Realismus nun einmal zwingt. Es ist nicht leicht, das Bild versöhnter Verhältnisse aus dem Material konkreten Lebens zu erstellen, seien dies nun Hegels "substantielle Lebensbedürfnisse" - Familie, bürgerliche Gesellschaft, Berufsgeschäfte [8] - oder dahinter die Gegebenheiten von Alter und Tod.

[8] Hegel, *Theorie-Werkausgabe, Band 14 . Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt 1970, S.219

Die "Schärfe des Bewußtseins von der unhintergehbaren Kontingenz der Körperwelt"[9], die Jean Pauls Innerlichkeit bestimmt, zeigt sich zumal im akuten Zeitbewußtsein der *Konjekturalbiographie*. Insofern dem Wunschtraum von der Zukunft die Zeitform des Lebenslaufes aufgezwungen ist, scheitert der Versuch idyllischer Sinnstiftung von vornherein. Wie in den Idyllen vom Schulmeisterlein *Wutz* und dem *Quintus Fixlein* ist auch hier der Lebenslauf als Organisationsform der substantiellen Lebensbedingungen ins siebenstufige Schema des Comenius'schen *Orbis Pictus* gebracht. Ihm entsprechen die sieben Episteln der *Konjekturalbiographie*:

Wahrlich, da mein zukünftiger Lebenslauf ja aus nichts bestehen kann als aus meinem wirtschaftlichen Feld- und Hausetat [....] und aus der Frau, zu der ich vorher die Braut suche, und aus mir als Hausvater und aus meiner letzten Ölung und Totengräberszene: So wüßte ich nicht, was - die letzte ausgenommen - dazwischen kommen könnte. [1028]

Wirtschaftsgründung, Brautzeit, Ehe- und Hausvaterjahre, Tod sind die noch zu durchlaufenden Stationen des biologisch und gesellschaftlich vorbestimmten Lebensbogens. Jean Paul nimmt ihn nun aber nicht als gottgefällig nachzulebenden Plan hin oder verklärt ihn zur entelechetischen Entfaltung des Individuums[10], sondern widerspricht jedem in der Lebenslaufstruktur enthaltenen Begriff der Vollendung noch vom Ende her mit nachdrücklicher Entschiedenheit - und das, obwohl der Lebenslauf in seiner poetischen Harmonie noch verstärkt wird durch die ihn unterlegende Jahreszeitenmetaphorik. Die Basis dieser Zurückweisung ist das Todesbewußtsein. Deutlich wird es in der Erinnerung an Jean Pauls auch an anderen Stellen seines Werks immer wieder erwähntes Todeserlebnis vom 15. November 1790. Mitten im Hausvaterstadium der 5.Epistel wird der ganze materielle Glücksaufwand des idyllischen Entwurfs plötzlich widerlegt und seine lediglich ironisch-heuristische Funktion im Gefüge des Schreibespiels offenkundig:

Stelle dir einen stattlich proportionierten Funfziger vor, so schwer wie seine vielen Werke, der ein ernsthafter Mensch sein könnte, wenn er es sonst wollte! Aber diesen wird nie dieses Hokuspokus-Leben an mir erleben, das uns auf der gestirnten Bühne des Universums zu bloßen Statisten macht, einige Feinde ausgenommen, die es zu Bedientenrollen bringen oder gar zu solchen, die geprügelt werden. Es ist mir überhaupt trotz meines leib- und geistlichen Wohlbefindens immer so, als wär' ich noch gar nicht recht ins Leben hinein, als schwebt' ich draußen darum, als müss' es etwas

[9] Volker Ulrich Müller, *Narrenfreiheit und Selbstbehauptung. Spielräume des Humors im Werk Jean Pauls.* Stuttgart 1979, S.143

[10] Über die *Konjekturalbiographie* als Gegenstück zu Goethes *Dichtung und Wahrheit* vgl. Ralph-Rainer Wuthenow, *Das erinnerte Ich. Europäische Autobiographie und Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert*, München 1974, S.205ff.

Festers und Dichteres sein; oder hat mich vielleicht der Komet der zweiten Welt – welches wohl sein kann, da er vor vielen Jahren im November mit seinen Anziehungskräften zu nahe vor mir vorüberging – mit Wurzeln herausgezogen und hat mich so wie eine Hyazinthe in der Luft hängen lassen, wiewohl blühend? [1058f.] [11]

Hier distanziert sich nicht nur das träumende Ich des Schreibers vom Traum des Lebens, auch das geträumte Ich des Entwurfs widerspricht hier. Die Wunschenergie, die am Werke ist und die ganze Zeit schon war, *will* ihre Zwecke also gar nicht erreichen. Sie lehnt jede Verwicklung in konkrete, seis noch so idyllische Verhältnisse ab, weil sie die in ihnen angebotene Erfüllung nicht ernst nehmen könnte. Vom als Ahnung der zweiten Welt versprochenen Begriff poetischer Identität enthält der von außen festgelegte und vorhersehbare Lebenslauf eigentlich nichts anderes als den Widerspruch, den er provoziert. Das Gefühl der Wurzellosigkeit, das auch in der Idylle nicht aufgehoben werden kann, enthält den Hinweis auf die noch ausstehende und hier auch nicht zu erwartende Versöhnung. Mit ihrem *Vorschein* wird zwar poetisch gespielt, wenn es ernst wird zeigt sich aber die Radikalität des jeanpaulschen Denkens. Seine "Geistigkeit" hat nicht nur, wie Kommerell bemerkt, den Weg ins Leben verloren [12], sie findet auch an der poetischen Verwandlung dieses Lebens nichts, um darin Wurzeln zu schlagen. Wie der Kernsatz des *Kampanertals* es ausdrückt: "Die Unförmlichkeit zwischen unserem Wunsche und unserem Verhältnis bleibt ein Rätsel" [13].

Die grundsätzliche Unvermittelbarkeit von Leben und Poesie bleibt bei Jean Paul als Lücke im Sein immer mitgedacht. Der Schreiber der *Konjekturalbiographie* bezieht seinen poetischen Schwung nicht aus der Illusion von Totalität und poetischer Präsenz, der dann doch immer nur atemlos nachgehetzt werden kann wie in Werthers Schreiben, sondern aus der Fähigkeit, in jener Lücke zu lesen, die immer bleibt und auch im literarischen Entwurf von vornherein ihren Platz hat. Hier ist Poesie nicht eine Unendlichkeit des Strebens, die sich letztlich als Chimäre herausstellen muß, sondern eine *Dissoziationskraft vom Wirklichen,* nämlich die Weigerung, diesem "Hokuspokusleben" mehr als Vorläufigkeitsstatus zuzugestehen.

Die Kraft solcher Poesie – die in ihrem Negativismus vielleicht nicht weniger monströs ist als der werthersche Totalitätsbegriff – kommt nicht aus der vagen Lockung schwärmerischer Stimmung, sondern aus der genauen Betrachtung des Lebens. Sie ist ein dialekti-

[11] vgl. den 34. Sektor in *Unsichtbare Loge,* in: J.P., *Werke,* a.a.O., Band 1, S.303ff.

[12] Kommerell, *Jean Paul,* a.a.O., S.419

[13] Jean Paul, *Werke,* a.a.O., Band 4, S.614

sches Kalkül, das gleichzeitig den Blick aufs Wirkliche richtet und sein Gegenteil mitbedenkt. So ist Poesie nicht der diffuse Glanz des Allgefühls, sondern kaum mehr als die Abweichung, Distanzierung vom Gegebenen, die durch Erinnerung, Hoffnung, Traum und Dichtung möglich ist. Poetische Erfahrungen, wie der Schreiber der *Konjekturalbiographie* sie am Schluß aufzählt – der Frühling, die Musik, die Liebe, die Sterne, religiöses Bewußtsein – sind hier weniger Manifestationen der Fülle als eines melancholischen Mangelbewußtseins am Wirklichen. Deshalb nennt er sie die "Wundenmale" des Unglücks, auf der Erde angeschmiedet zu sein [vgl. 1078].

In exemplarischem Kontrast zum *Werther* zeigt eine schwärmerisch ansteigende Wenn-dann-Periode, wie in der *Konjekturalbiographie* die poetische Sehnsucht nicht linear auf die Erfüllung zugeht, sondern ihr Objekt kunstvoll *vermeidet*. Was sie eigentlich anvisiert, ist das, was in ihren Beschwörungen verborgen bleibt.

Wenn der reiche Frühling sich vor mir die Ebene hinablagert und Wälder und Schmetterlinge und Blumen auf dem Schoße hält – und wenn es überall rauschet wie von einem herabkommenden und unendlichen Leben [...] und wenn das weite wogende Leben sich nach Jugend und Ferne und Süden drängt[...]: so führen die Wogen wieder das Menschenherz mit sich fort; und es will in die *Ferne* und in die *Zukunft*, und ich blicke schmachtend nach den fernen dunklen Bergen gleichsam wie nach den Jahren, die in der Zukunft ruhen – – – – aber dann ruft plötzlich etwas mir zu: erwache, nimm Abschied von der Zukunft und liebe die Gegenwart! Ich werde erwachen und mutig scheiden – weil ich weiß, daß wir alle die Zukunft *in* dem Leben betöret für die Zukunft *nach* dem Leben halten! [1045.f]

Das Wissen, inmitten der poetischen Ekstase, führt zu einem Wechsel der Perspektive. Wo Werther sich vom schönen Ungefähr des Wenn-Satzes ins Vage der Stimmung tragen läßt – der hier durch die Gedankenstriche einigermaßen nüchtern angedeuteten Unsagbarkeit – zwingt nun das Wachbewußtsein den Blick zurück ins konkrete Hier und Jetzt. Aber gerade so schützt sich der Begriff der zweiten Welt vor jeder Verwechslung mit irdischen Verkörperungen. Der eigentliche Sehnsuchtshorizont bleibt eine "leere Stelle"[14], ge-

[14] Als "leere Stelle" – von der Lücke war oben S. 77 schon die Rede und wird verschiedentlich noch zu sprechen sein – bezeichnet Jean Paul das Loch, das die Imagination in die Ordnung der Dinge schneidet und das von der Wirklichkeit nicht mehr besetzt wird. Anders als in der poetischen Ausdrucksnot Werthers – oder später des Rilkeschen Malte – ist die leere Stelle für Jean Paul also eine negativ-ontologische Qualität, nichts Diffuses. Hier ist der radikale Kernpunkt, die negativ dialektische Qualität der jean-paulschen Ästhetik berührt. Zur Erklärung die folgende Definition der "Empfindbilder": "Das Auge wird nicht übertäubt, geblendet, blind gemacht, sondern es sieht wirklich, aber das Innen statt des Außen, ja letztes selber

genüber der die Wirklichkeit, auch die reale, nicht poetisch verwandelte Zeit, eine relative Gültigkeit behält.

Wie in diesem Wenn-Satz ist der poetische Sehnsuchtshorizont der *Konjekturalbiographie* immer wieder aussparend angedeutet. Das Schreiben als Strategie andeutenden Vermeidens beschreibt einen Kreis: Am Ziel scheint der Ausgangspunkt - die Leipziger Schreibgegenwart - gar nicht verlassen und doch kehrt man auf dem Umweg über das poetisch Antizipierte dorthin zurück. Nicht um in ihm sich stimmungshaft aufzulösen, sondern um ein Bewußtsein von dem zu erhalten, was im wahrnehmbar Vorhandenen *ausgespart* ist. Das Kalkül des Schreibens läuft darauf hinaus, Sehnsucht zu erhalten, indem sie immer wieder von ihrem Ziel losgerissen wird. Schon die Mittelspitz'sche Topographie macht das deutlich. Im Angesicht der Berge, diesen "Kanzeltreppen der Seele" müße man wohnen, "Aber nur *gegenüber*, nicht *auf* den Bergen [...], weil man droben nichts hat als das - *Untere der Karte*" [1030].

Noch der Höhepunkt des konjekturalen Lebens folgt diesem Vermeidungsmuster. Der "italienische Tag", "an dem man genug hat *ohne* die Perspektive eines *zweiten* " [1050], realisiert sein Glückspotential weniger im überwältigenden Wunsch- und Traumziel des erfüllten Augenblicks, als gerade in der sorgfältig inszenierten *Durchkreuzung* der höchsten Illusion. Die Hochzeitszeremonie, welche eigentlich die flüchtige Koinzidenz von Braut- und Ehezeit am Scheitelpunkt der Lebenspyramide wäre, wird abgeblasen. Stattdessen begibt das Paar sich nach dem Willen des träumenden Diaristen in die Natur und - liest. Poetisches und Prosaisches dissoziieren sich also genau am Punkt ihrer größten Identität wieder; Literatur und Leben fallen fast exemplarisch auseinander. Bewußt aufgehoben wird die Illusion einer Vermittlung von Potentialität und Aktualität, Poesie und Prosa, Liebe und Ehe, die die Hochzeit als "italienischer Tag" eigentlich wäre, so wie ja auch sonst in der *Konjekturalbiographie* Poesie und Prosa nie ihre unterschiedliche Kontur verlieren -

---

[Fortsetzung von Seite 99]
mit, aber als Einfassung und Umgebung, nur eben ausgenommen die einzelne, daraus vernichtete und ausgelöschte Stelle" ("Blicke in die Traumwelt", in: *Sämtliche Werke*, Hrsg. v. Norbert Miller, II. Abteilung, Band 2, S.1025) - In der *Vorschule der Ästhetik* wird Ähnliches für die "Dichtung" postuliert und diese von den Produkten "poetischer Materialisten" (das sind für Jean Paul die naiven Realisten) und "poetischer Nihilisten" (den naiven Idealisten) abgegrenzt: Die Dichtung "ist kein platter Spiegel der Gegenwart, sondern der Zauberspiegel der Zeit, welche nicht ist. Jenes Etwas, dessen Lücke unser Denken und unsere Anschauung entzweit, dieses Heiligste zieht sie durch ihre Zauberei vom Himmel herab", *Werke*, a.a.O., Band 5, S.447

dafür sorgt schon die doppelte Namensgebung für die konjekturale Lebensgefährtin: Rosinette heißt sie als Geliebte, Hermine als Ehefrau und Mutter der Kinder.

Die Abkehr von der Gegenwart des "italienischen Tages" in der Lektüre widerspricht dem Schein poetischer Versöhnung aber nur, um ihn sogleich wieder als neuen Sehnsuchtshorizont zu installieren. Braut und Bräutigam lesen nämlich das Kapitel "Luna am Tage", ein Blumenstück aus eben dem vorliegenden Band *Jean Pauls Briefe und bevorstehender Lebenslauf*, dessen zweiter Teil die Konjekturalbiographie ist. Der Titel des Kapitels benennt die gleiche Situation, Aufscheinen des richtigen Lebens im vorläufigen. Der Mond am Tage, das ist diese prekäre Begegnung zweier gegenseitig inkommensurabler Systeme, Braut- und Ehezeit, Poesie und Prosa, der Wunsch des Herzens und der Widerstand der Körperwelt. Die poetische Bedeutung des jetzt durchlebten Momentes wird nicht in direkter Wahrnehmung, sondern in der Lektüre kenntlich, sie ergibt sich nicht als naive Erfüllung des Augenblicks, sondern in dissoziierender Wahrnehmung durch die fast gelangweilte Lektüre des eigenen Textes, die aus der Verwirklichung des Traumes die Möglichkeit des Weiterträumens herauszieht, gleichzeitig aber auf die Distanz zwischen Poesie und dem im Leben Zuträglichen verweist. Dann aber wird das Buch zugeschlagen und die beiden gehen ein Bier trinken. Das Hausvaterleben hat begonnen.

Die Konstruktion dieser Szene um das im Lesen des Paares bestätigte Literarizitätsbewußtsein herum zeigt, wie man auch die größere Idylle des Lebensentwurfs der *Konjekturalbiographie* zu lesen hat. Es geht ihr um die negative Dialektik des Schreibtraums. Nicht um die andere Wirklichkeit, die den real zu lebenden Gegenwartsmomenten widerspricht, sondern um den in den poetischen Gegenentwurf hineinmontierten Verzicht, ihn zu leben. Der Sinn des Schreibens erfüllt sich erst in den ständigen Rückführungen des poetischen Bewußtseins auf die Alltagswirklichkeit, zurück aus dem "Roman" des zukünftigen Lebens ins Chaos der Schreibgegenwart, die Messetage zu Leipzig. Der poetische Impuls wird also *ex negativo* realisiert, als dissoziierender Vorbehalt gegenüber der Körperwelt, nicht als Gegenmodell. Letztlich führt das in einen skeptischen Realismus der - zutiefst melancholisch *und* versöhnlich-heiter - jeder Form des Lebens im Grunde gleichgültig begegnen kann. In diesem "poetischen Realismus" scheint Jean Paul sich für eine gleichmütig überlegene, die Losreißung immer schon vorwegnehmende und deshalb umso nachsichtigere Aufmerksamkeit für die Welt auszusprechen, wie sie einmal ist.

c. Das Schreiben als kalkuliertes Doppelspiel

Die Lektüre am "italienischen Tag" spiegelt also *in nuce* die Struktur des ganzen Textes wieder, sofern er es darauf anlegt, ständig auf die zur Poesie querstehende Seite von Lesen und Schreiben zu verweisen. Die Poesie ist, wo sie zum Beispiel als Literatur manifest wird, schon Teil der gegenständlich-banalen Körperwelt. Beim Lesen des Paares am Hochzeitstag etwa müssen die unterschiedlichen Lesegeschwindigkeiten ausgeglichen werden. Man liest gemeinsam, aber still aus einem Exemplar, wodurch ein weiteres Moment der Diskontinuität in den so bedeutsamen Vorgang kommt. Noch offenkundiger kommt beim Schreiben eine ökonomische Seite ins Spiel – es hat zum Beispiel fürs Budget der entworfenen Idylle zu sorgen:

Das Fixum für seine satirischen Digressionen und Extrablätter setz' er ihr zum Nadelgelde aus – die Sporteln für das Tragische könnte man für die Kinder aufheben – von der bloßen Geschichte werde gelebt und gewirtschaftet – und mit den trockenen Abhandlungen gegen Philosophen und Kritiker könnte man Gäste traktieren [1057]

Als Schwung der Imagination erfindet Schreiben den zukünftigen Lebenslauf mit sehnsüchtigem Blick, als Mühsal des Schriftstellerlebens finanziert es ihn. Schreiben ist Flucht *aus* der Wirklichkeit, aber auch Tätigkeit *in* ihr – Umgang mit dem Material der Sprache, das auf die Körperwelt immer wieder verweist, und Warenproduktion[15]. So muß sogar das fiktiv bevorstehende Leben bis zum "Literatenjubiläum" der 6. Epistel sauer verdient werden, gerade wie in der realen Schreibzeit des Autors die Literatur diesen doppelten Sinn hat: Das Buch, das hier Stück für Stück entsteht, ist der Traum des Autors und ein Produkt, das auf der Messe verkauft wird.

Umschlag und Losreißung, das Beziffern des Poetischen durch Vermeidung und indirekte Andeutung, das sind die Elemente des jeanpaulschen Poesiebegriffs, dessen Dialektik mit derjenigen des Schreibens zusammenfällt. Die Doppelheit macht Jean Paul zum Schluß der *Konjekturalbiographie* nocheinmal deutlich, wo er kurz mit dem Gedanken spielt, sich der Traumschiene des Schreibens ganz zu überlassen:

Ich brauche nur fortzufahren, mich aus einem Zeitalter ins andere zu schreiben, aus dem eisernen ins erzerne, daraus ins silberne, dann ins goldene und endlich in die Ewigkeit. [1076]

Es ist ein Spiel mit dem Feuer, mit der wertherschen Illusion, schreibend, durch das lineare Vorwärtstreiben der Dichtung zum

[15] Eine zusammenhängende Diskussion der für die *Konjekturalbiographie* wichtigen Buchmarktproblematik als Werkthema Jean Pauls bei Peter Sprengel, *Innerlichkeit. Jean Paul oder das Leiden an der Gesellschaft.* München 1977, S.127–140

Sehnsuchtshorizont des Unendlichen das Ich verwandeln und es gewissermaßen asymptotisch der Fiktion, dem "Leben wie im Buche" annähern zu können. Jean Paul spielt kurz mit diesem leibgeberisch-schoppeschen "philosophischen Egoismus"[16], stellt dann aber, statt solipsistisch in der eigenen Dichtung zu verschwinden, jene im Grunde berufsmäßige Distanz zu ihr her, durch die sich der Autor vom Diarist unterscheidet:

ich gehöre noch der erfreuenden Erde an - - o ich will in diesem Vorhof des Seins noch tun, was der Schwache vermag [1080]

Konkret ist es der Literaturbetrieb, der den Autor aus der gefährlichen Todesnähe rettet und als objektive Dimension des Schreibens neben die subjektive tritt. Jean Paul reist, um den Kollegen Wieland zu besuchen: So steht der Verweis auf den Literaturbetrieb am Anfang und am Ende der *Konjekturalbiographie* und bewahrt die Dichtung davor, sich als Wirklichkeit mißzuverstehen. Indem der Autor sich von der Traumdichtung löst, kann sie als Buch zu Ende gebracht werden. Damit wird ihr nicht widersprochen, sie findet nur als Literatur eine in der Wirklichkeit gültige Form. Die Identität des Schreibers ist dabei bewußt verdoppelt: Jean Paul ist der fiktive Entwurf, den er von sich macht, aber er ist auch der Autor, als der er es nur tun kann, ohne Schaden zu nehmen. Schreiben als literarische Lebenspraxis ist ein Rollenspiel geworden, in dem Phantasie und Wirklichkeit *gleichzeitig* ihr Recht erhalten.

Im Motiv des Schreibens treffen sich alle anderen Motive der *Konjekturalbiographie*, das Schreiben ist ihr eigentliches Thema. Schreiben zielt nicht direkt auf die Idylle, sondern indem es Umwege an der Wirklichkeit vorbei eröffnet. In einer Serie von Umschlägen und Losreißungen stellt die schreibende Phantasie das eine gegen das andere, spannt die Bögen von poetischem Entzücken zum desillusionierten Blick auf die Wirklichkeit, ohne je an das eine oder das andere oder gar den Anschein einer Versöhnung zu glauben[17]. Wie weit der Schreiber sich jeweils über die Wirklichkeit hinwegsetzt, ist genau kalkuliert nach Maßgabe seines Wirklichkeitssinns, den zu stärken und zugleich widerständiger zu machen Sinn solchen Schreibens scheint. Das Idyllenverfahren Jean Pauls, in dem "allein

[16] An diesem Punkt mißversteht Hermann Hesse in seinem "Kurzgefaßten Lebenslauf" das jeanpaulsche Modell, auf das er sich beruft. Er wird märchenhaft identisch mit dem Lebensentwurf, dessen Autor er ist. (Hesse, *Gesammelte Werke* a.a.O., Band 6, S.409ff.)

[17] Oehlenschläger spricht in diesem Zusammenhang von der "die schlechte Illusion der Unendlichkeit meidenden Phantasie". "Es geht [...] nicht um einen schlankweg ins Unendliche hinübersetzenden 'Sprung' [...], sondern um ein indirektes Verfahren der Spiegelung, das die volle Spannweite der Polarität vom Endlichen erfahrbar macht." *Närrische Phantasie*, a.a.O., S.32

die Vorstellungskraft den Ort bestimmt, an dem er sich befindet"[18], ist oft mißverstanden worden. Es zielt nicht auf eine verschrobene Resignation, die das Unvermeidliche verinnerlicht, sondern auf ein dissoziatives Denken, das im Wirklichen das Uneingelöste der Poesie mitbedenkt, weil es anders als durch seine *bestimmte Negation* nicht zu erfassen ist. Idylle ist nicht Verklärung, sondern Erklärung der Wirklichkeit als einer mangelhaften.

Präziser kann dies durch einen kurzen Seitenblick auf Tiecks *Des Lebens Überfluß* gefaßt werden, wo die Poesie nicht in diesem Sinn als doppelte Perspektive den distanzierenden Blick aufs Faktische eröffnet, sondern den Zugang zu ihm verbaut, nur um dann zur bloßen Innerlichkeit reduziert und von ihr vollends überwältigt zu werden. Unter ausdrücklicher Berufung auf das jeanpaulsche Vorbild will das Paar in der tieckschen Novelle die Idylle als Reduktion der als "Überfluß" bezeichneten Wirklichkeitswelt realisieren - nach dem Motto "wir entbehren fast alles, nur uns selber nicht"[19]. Ist jedoch die Treppe zur Welt erst einmal "verbraucht", nämlich im Ofen verfeuert, und kann die so auf die von allem Äußeren bereinigte Schreibstube reduzierte Imagination nicht einmal mehr im Schreiben ihre Objekte bilden, weil Tinte und Papier fehlen[20], dann bleibt nichts mehr anderes übrig, als das verbleibende Leben und den Begriff des Glücks unbesehen in eins zu setzen: "Leben wir doch, sind wir glücklich." [21] Das hätte dieses Liebespaar einfacher haben können. Phantasie, welche nicht auf der Trennung zwischen dem prosaischen Jetzt des Träumens und dem poetischen Jetzt des Traums besteht, verkümmert zur blinden, vorbehaltlosen Affirmation des Gegebenen - diesen Umschlag zeichnet diese Novellensatire nach: Wir kommen nur zum Bewußtsein der Gegenwart, wir können leben und glücklich sein, wenn wir uns ganz in diese stürzen.[22]

Mit dem Blick der Liebe soll nun plötzlich als das Schönste und Erstrebenswerteste erscheinen, was unter lebenspraktischen Gesichtspunkten gerade noch das Allerprekärste war. Phantasie, wo sie zur Welt in einem allzu kruden Dualismus steht, verliert ihren legitimen Gegenstand. Sie kann weder gefährden, noch heilen und muß zuletzt, in Gestalt des märchenhaften Schlusses, vom nun ohne weiteren Vorbehalt hingenommenen Zugriff der Wirklichkeit erlöst werden.

---

[18] Jens Tismar, *Gestörte Idyllen. Über Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, München 1973, S.41

[19] Tieck, Werke, a.a.O., S.896

[20] ebd. S.897

[21] ebd. S.911

[22] ebd. S.917

So aber ist Glück nicht, wie an Jean Pauls italienischem Tag, die relativierende, ausbalancierende Doppelperspektive der literarischen Poesie, sondern die fast zwanghaft durchgesetzte Reduktion des Bewußtseins auf den gegenwärtigen Moment. Es taucht das Moment einer existentialistischen Wirklichkeitssucht auf, das als Pendant des poetischen Projekts in den folgenden Kapiteln wichtig wird.

Die *Konjekturalbiographie* verdeutlicht den Zusammenhang von Wunsch, Traum, flüchtiger Sehnsucht, Unendlichkeit und der materiellen Dialektik, in der in ihrem Ausdruck immer nur ein Endliches, Vergegenständlichtes kenntlich wird. So wie der Kairos des "italienischen Tages" nur im vorausbestimmten Lebenslauf, am höchsten Punkt der mit beträchtlicher Mühe errichteten Lebensstufenpyramide erscheinen kann; so wie die flüchtige Liebe sich nur in der weniger luftigen Ehegeschichte realisiert; so erscheint die poetische Zusammenfassung des künftigen Lebens nur im Schreiben für den Literaturbetrieb, das poetische Projekt des Diaristen Jean Paul im Prosawerk des Autors. Der gemeinsame Nenner dieser Gleichungen ist die Gegenwart des schreibenden Subjekts, dem klar ist, das nie das Gewünschte, immer nur das Wünschen zum Ausdruck kommen kann.

Die *Konjekturalbiographie* ist also eine Verständigung der poetischen Flucht über sich selbst. Entziffert wird - im und durch das Schreiben - die Ökonomie des Begehrens, deren Grundgesetz die Lücke ist, die zwischen dem Anspruch poetischer Identität und jeder möglichen Verwirklichung, zwischen Geist- und Körperwelt immer bleiben muß, die Werther aber im Unsagbarkeitstopos und den Beschwörungen der "Stimmung" zudeckt. Die Lücke scheint die Grundkonstante in Jean Pauls Weltverständnis zu sein, dessen katzenberger'sche Monstrosität nirgendwo drastischer zusammengefaßt scheint wie in der Beschreibung des Ulmer "Doppelhasen" in einem kurzen Text des *Museum:*

Beide Hasen waren mit ihrem Rücken ineinander eingewachsen, daß der eine Haupt und Läufe gegen den Himmel strecken mußte, wenn der andere, auf dem er lag, mit allem diesem über die Felder setzte und abfraß; und so umgekehrt, weil sie sich wechselseitig umkehrten; denn war der eine Hase des Laufens und der Ätzung satt, so stülpte er sich mit allen Vieren gegen den Himmel, und nun konnte der Ferienhase auf der Erde laufen und äsen. Ein solcher Doppelhase [...] ist nun der gute jetzo-Mensch von Bildung: immer kehrt er vier Läufe und zwei Löffel nach oben, um seinen Wandel im Himmel zu führen, indeß er mit den entgegenstehenden auf der Erde umhersetzt und satt wird.[23]

[23] Jean Paul, Sämtliche Werke, II.Abteilung, a.a.O., Band 2, S.1013f.

Natürlich ist dies auch und vor allem eine Beschreibung des Schreibens, wie es die *Konjekturalbiographie* vorführt. Die von der Nonne und Werther vorgeführten Möglichkeiten des Enthusiasmus und der Distanz werden nicht mehr nacheinander durchlaufen, sondern zusammenmontiert zu einer unvermittelten Doppelexistenz nach Art dieser Ulmer Hasen. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die weder der Vernunft den Enthusiasmus noch diesem die kritische Wirklichkeitssicht opfert, ist die Lebensform des Schreibenden[24]. In ihrer Diskontinuität ist der poetische Enthusiasmus nicht mehr ein naiver Bewußtseinsmodus, der - wie bei den *Lettres Portugaises* - durch das diaristische Geschehen zerstört oder - wie im *Werther* - nur um den Preis des Wirklichkeitssinnes erhalten werden kann, sondern Ergebnis einer ins Schreibabenteuer von vornherein eingebrachten Reflexivität.

Sie wächst dem sich-selbst-erzählenden Diaristen als Professionalität zu, als Wissen von der Beschränktheit des Schreibens, wie es am Literaturmarkt entsteht, und der dort auch geübten Fähigkeit, sich vom eigenen Enwurf einer erhabenen Welt wieder zu lösen. Der Diarist, dessen Schreiben aufs Glück versöhnter Wirklichkeit zielt und der Autor, der sich selbst und das Schreiben als Teil der vergegenständlichten Körperwelt erfaßt, machen gemeinsame Sache. Jean Paul ist beides - Autor und Figur, Träumender und Geträumter [25], er hat den Boden der Wirklichkeit unter den Füßen und läuft doch durch den Himmel der Traumpoesie. Schreiben funktioniert hier als Lebensmöglichkeit, weil es sich nicht über Gebühr ernst nimmt und immer bereit ist, der poetischen Erfahrung die Ent-Täuschung anzuhängen. Nur als Diskontinuität, so das Argument dieses Textes, nur in der zweistöckig hoppelnden Existenz des Schreibens kann der Freiraum des Imaginären ins Leben eingebaut werden, die Fiktion in die Wirklichkeit, der Kairos erfüllter Zeit in die Chronologie des Lebenslaufes. Diese Diskontinuität aber, das Bewußtsein der immer leer bleibenden Lücke ist die Reflexion auf den Kunstcharakter des Textes. So beginnt, nicht wie im *Werther* gegen,

---

[24] Diese Diskontinuität ist auch die Form eines der im *Billett an meine Freunde* beschriebenen Wege zum Glück, nämlich des dritten "schwierigsten". Er ist eine "Kombination der beiden ersten", des idealistischen Überfliegens der Wirklichkeit (Poesie) und andererseits ihrer mikroskopischen Aufbereitung durch die verklärende Nahsicht (Realismus). Der dritte Weg stellt die in jenseitige und die ins dieseitige zielende Variante der Phantasietätigkeit neben- bzw. gegeneinander. Was dabei herauskommt, ist das relativ Mögliche: "glücklicher, nicht glücklich zu werden". vgl. J.P., *Werke*, a.a.O., Band 4, S.10ff.

[25] "O wir spielenden und gespielten Wesen", J.P., *Werke*, Band 4, S.979

sondern aus dem diaristischen Text die Kunst herauszuwachsen, als Notwendigkeit das poetische Projekt, die Energien des Träumens und Wünschens zu begrenzen.

d. Zusammenfassung

Der Unpoesie des bürgerlichen Lebenslaufs bewußt, rettet sich Jean Paul in Akte poetischer Sinnstiftung, die er jedoch ironisch als *literarische* kenntlich macht. Die Poesie geht dadurch nicht verloren, sie erhält vielmehr im Bezug zum Literaturbetrieb ihre reale Seite, in der die Wirklichkeitsflucht des poetischen Schreibens erst zur legitimen praktischen Lebensmöglichkeit wird.

Damit ist das poetische Projekt in den Bereich "Kunst" vorangetrieben, der in den im V. Kapitel untersuchten Texten dominiert. An den Ansprüchen des Schreibens gemessen, scheint dies zunächst ein Verzicht auf Unmittelbarkeit und Authentizität, wie ihn Werther ablehnt, der vom "Gebosselten" der Kunst nichts wissen will. Weil er fürs richtige Leben halten will, was ihm die im Schreiben verfestigte Imagination vorspiegelt, eliminiert er alles, was stört, indem es auf die Welt des sozialen Handelns verweist, zuletzt sich selbst. Aber so verwirklicht er nicht die Poesie des Schreibens im wirklichen Leben, sondern macht das Leben zur literarischen Pose.

Anders Jean Paul. Er löst sich nicht nur imaginär-poetisch von den Lebensverhältnissen, sondern gleichzeitig auch als fortlebender Autor und Künstler von dem aus dieser imaginären Loslösung entstehenden Kunstprodukt. Indem so die Gegenständlichkeit des literarisch formulierten Traums einbekannt wird, simuliert er zwar die werthersche Überblendung von Poesie und Wirklichkeit, gleichzeitig aber trennt er den jeweiligen Geltungsbereich ab und vermeidet so jene donquichottesken Zusammenbrüche, wo das Imaginierte sich plötzlich als Lebenswirklichkeit zu beweisen hat. Bürgerliches Leben und Künstlerexistenz, das reale Leben und seine literarische Vermeidung, das Wirkliche und die Phantasie ergeben so eine Konstellation, in der das Inkommensurable, Widersprüchliche der Menschennatur nach dem Vorbild des Ulmer Doppelhasen zusammenmontiert ist.

Dies hat Folgen für den Begriff der poetischen Identität, der jetzt dialektisch aufgebrochen wird. Die Poesie ist die wirkliche Natur des Menschen und ist nicht wirklich. Das Schreiben erfaßt sie nur in einem Rollenspiel, in dem das poetische Ich den Status des "als ob" hat, das allerdings im ständigen Verweis auf die Wirklichkeit seine Grenze findet. Erst in dieser quasi-ästhetischen Perspektive

auf sich selbst, vom Wahrheitsanspruch der Poesie unter die Lupe genommen, enthüllt sich aber dem Ich seine wahre, volle Natur. In dieser literarisch-ästhetischen Perspektive ist Musils "andere Zustand" eigentlich vorweggenommen:

> Man muß dem *bürgerlichen* Leben und seinen Mikrologien [....] einen künstlichen [Geschmack] abgewinnen, indem man es liebt, ohne es zu achten, indem man dasselbe, so tief es auch unter dem *menschlichen* stehe, doch als eine andere Verästung des menschlichen so poetisch genießet, als man bei dessen Darstellung in Romanen thut [26].

Der Absolutismus des poetischen Projektes - der sich in der romantisch-idealistischen Idee der Liebe am eindeutigsten zeigt - wird durch den Relativismus dieses spielerischen Selbstbezugs über die Kunst ersetzt; der Unmittelbarkeitsanspruch des Schreibens wird aufgehoben. Zwei Momente sind hier wichtig, zwei Umwege des poetischen Sich-selbst-Erzählens, die es beide den autobiographischen Formen annähern: Zum einen das System der Kunst, das die Möglichkeit einer Tätigkeit sozusagen außerhalb der alltäglichen Lebenspraxis eröffnet; zum anderen die Perspektive des Lebenslaufes, in der sich die Möglichkeit eröffnet, die flüchtige Unmittelbarkeit des poetischen Augenblicks auf epischem Umweg zu fixieren, also wenigstens als Erinnerung bzw. im Fall der *Konjekturalbiographie* Antizipation dem eigenen Leben doch noch einzufügen. Poesie wird tatsächlich zur Produktivkraft des Lebens, aber nicht in der direkten Umsetzung endlos ekstatischer Performanz. Innerlichkeit ist nicht mehr jene blinde Autosuggestion Werthers oder des tieckschen Liebespaares, bei der das Ich jede Verfügung über sich selbst verliert, sondern ein Widerspruch, der an der Beschränkung des Wirklichen Kontur gewinnt. Man lebt wie man schreibt. Dabei ist man nicht einfach die autobiographische Summe der Erfahrung, sondern eine nicht aufgehende Gleichung. Der Schreiber ist, was die als Kunst legitimierten Ausweichmanöver und Losreißungen der poetischen Imagination gegen das Vorhandene vorzubringen haben und gleichzeitig, was die autobiographisch legitimierten Einwände der Realitätswahrnehmung gegen das "nur Erfundene" in Rechnung stellen.

---

[26] Man könnte diese Perspektive mit Bachtin auch "karnevalistisch" nennen. "Karneval ist ein Schauspiel ohne Rampe, ohne Polarisierung der Teilnehmer in Akteure und Zuschauer [....] Der Karneval wird gelebt [...] Das karnevalistische Leben ist ein Leben, das aus der Bahn des gewöhnlichen herausgetreten ist. Der Karneval ist die umgestülpte Welt". Michail Bachtin, "Der Karneval und die Karnevalisierung der Literatur" in: ders., *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur.* München 1969, S.48

3. Raabes *Chronik der Sperlingsgasse* (1857) – Die leidenschaftslose Poesie des Allgemeinen

Der Privatgelehrte Johannes Wachholder in Raabes *Chronik der Sperlingsgasse* schreibt unter ähnlichen Voraussetzungen und mit ähnlichen Absichten wie der Schreiber der *Konjekturalbiographie*. Auf den ersten Blick zwar scheint schon der Titel von Raabes Erzählung bzw. von Wachholders Opus jede Andeutung diaristischer Selbstbezüglichkeit zu tilgen, sowie ja auch Wachholder den allgemeinen Zusammenhang der "Gasse" an die Stelle des autobiographischen Selbst stellt. Trotzdem ist sein Schreiben ein Versuch imaginärer Lebenspraxis. Wachholder schreibt in einer Situation äußerer und innerer Krisen und stattet die Schreibstube mit jener Gemütlichkeit aus, die sie zum bewährten Fluchtpunkt vor dem frostigen Draußen macht:

Es ist eigentlich eine böse Zeit! Das Lachen ist teuer geworden in der Welt, Stirnrunzeln und Seufzen gar wohlfeil. Auf der Ferne liegen blutig und dunkel die Donnerwolken des Krieges, und über die Nähe haben Krankheit, Hunger und Not ihren unheimlichen Schleier gelegt. [11] [27]

So wird nun, unter Verweis auf literarische Vorbilder, zu denen als Ahnherr des poetischen Sich-Einhäuselns Jean Paul gehört, "die Welt von Herz und Gemüt auf den Blättern vor mir" aufgeboten gegen "die Welt da draußen". Die böse Zeit ist die Zeit "für einen Märchenerzähler, einen Dichter" [13].

Die Zeit- und Weltkritik, die dieses Fluchtsyndrom des Schreibens auslöst, hat keinesfalls nur gesellschaftliche und politische Gründe. "Ich bin alt und müde", schreibt Wachholder und fügt in jeanpaulscher Formulierung noch an: "es ist die Zeit, wo die Erinnerung an die Stelle der Hoffnung tritt" [14]. In Wachholders weltgeschichtlichem Pessismismus findet nicht zuletzt die lebensgeschichtliche Katastrophe seines Alterns ihren Ausdruck. Die Zeit selbst, nämlich die Vergänglichkeit scheint jeden Versuch sinnstiftender Ordnung unmöglich zu machen. Das individuelle Leben ist "ein Gang zum Richtplatz" [29], nichteinmal die Menschheit im Großen hat ein zielsetzendes Bewußtsein einer historischen Bestimmung.

Verkehrt auf dem grauen Esel 'Zeit' sitzend, reitet die Menschheit ihrem Ziele zu [...] Das Gesicht dem zurückliegenden Wege, der dunkeln Vergangenheit zugewandt. [31]

Wachholder gesteht umstandslos ein, daß sein Schreiben dem mit Alter und Tod einsetzenden Sinnverfall entgegenwirken soll. Das "Traum- und Bilderbuch" [18] der *Chronik* soll die kalte Gegenwart

[27] Seitenzahlen im Text beziehen sich auf die *Chronik der Sperlingsgasse* in: Wilhelm Raabe, *Sämtliche Werke. Braunschweiger Ausgabe*, Band I. Bearbeitet von Konrad Hoppe und Max Carstenn, Göttingen 1965.

und die Leere in dem alten Manne bannen, an dem die Welt kein großes Interesse mehr zu nehmen scheint. Diese selbstbezügliche Motivation des Schreibens ist auf höherer Ebene aber wieder aufgehoben, insofern die poetische Verwandlung der Welt durchs Schreiben hier nicht in eine individuelle Imagination führt, die als Lebenswirklichkeit des poetischen Ichs hier und jetzt beansprucht wird. Mit dem "Chronikschreiben" verzichtet Wachholder vielmehr bewußt darauf, den poetischen Glanz des Geschriebenen zum Bestandteil der eigenen Lebenspraxis zu machen - in entscheidendem Unterschied zur *Konjekturalbiographie* und vor allem zum *Werther*.

Jean Paul arbeitet poetisch an seiner Zukunft, an einer fiktiven Konstruktion seines Ichs und durch sie am Höhepunkt des "italienischen Tages". Was dabei herauskommt, soll irgendwie dem Wirklichkeits-Ich zugute kommen; der poetische Umweg führt, zwar im Unterschied zum *Werther* künstlerisch kontrolliert, aber doch zurück in die Alltagswirklichkeit. Indem die Poesie in dieser die Lücke des uneingelösten Wunsches bezeichnet, ist der Akt des Schreibens, der das Wirklichkeits-Ich zurücktreten läßt, zugleich eine Methode seiner genauen Bestimmung.

Anders in der *Chronik der Sperlingsgasse*, wo vom Ich der Wirklichkeit nur noch resignierend die Rede ist. Wachholder erhofft sich nichts mehr. Statt durch die Poesie auf den erfüllten Augenblick hinzuweisen, in dem Ich und Welt widerspruchsfrei zueinanderfinden, verschwindet er in der Betrachtung der Vergangenheit. Er stellt sich im Schreiben nicht selber dar, sondern löst sich im historischen Bilderbogen der *Chronik* gewissermaßen als Individuum auf. Er "versenkt sich"[127] in seine Mappen und Erinnerungsbücher um der "toten Nacht" (Totennacht?) zu entfliehen. Um sich in den Blättern "zu verlieren" [62], löst Wachholder alles, was seiner schweifenden Erinnerung als mögliches Element einer *Autobiographie* erscheint, im arabesken Geranke seines Schreibens wieder auf. Autobiograhische Undeutlichkeit ist nachgerade seine Methode. Indem Wachholder sich ins Vergangene und Kindliche, ins Traum- und Märchenhafte versetzt, arbeitet er recht besehen an seiner *Anti-Autobiographie*: Er betreibt, erzählend, die Auflösung seiner individuellen Geschichte und damit seines individuellen Begehrens.

Zum Instrument dieser Selbstauflösung wird die Struktur der *Chronik*, deren Zusammenhanglosigkeit Wachholder oft genug apologetisch anführt. In ihr tritt an die Stelle der jeanpaulschen Lebenslaufstruktur, die in sich selbst ja nur ein komplizierter Rahmen für jenen exakt ausgezirkelten, emphatischen Höhepunkt des "italienischen Tages" ist, ein Geflecht übergreifender Lebenszusammenhänge.

Ich hab's mir wohl gedacht, als ich diese Bogen falzte [...] daß ihr Inhalt nicht viel Zusammenhang haben würde. Ich weile in der Minute und springe über Jahre fort; ich male Bilder und bringe keine Handlung: ich will nicht lehren, sondern ich will vergessen, ich – schreibe keinen Roman! [74f.]

Dazu kommt die Position am Rande, die Wachholder sich zuweist und vor allem durch die längeren Erzähleinschübe über die Kinder Gustav und Elise sichert. So wird ihm möglich, das eigene Leben als Hintergrundgeschehen für das Leben der anderen darzustellen. Er zerstreut, was im autobiographischen Zusammenhang bestimmende Lebenskräfte wären, im allgemeinen Fluß der *Chronik*. Die Liebe etwa wird nie als ein Begehren des emphatischen Ichs vorgebracht wie in den je verschiedenen Totalitätsprojekten Werthers und "Jean Pauls". Wachholder kommt mit ihr überhaupt nur in den Formen des Verzichts in Berührung. Ohne Anspruch auf eigene Leidenschaftlichkeit nimmt er an diesem Punkt vorzugsweise eine Haltung selbstverleugnerischer Väterlichkeit ein. Sein Blick ist nicht auf das eigene und einzelne Glück gerichtet, sondern auf den Sinn des größeren Ganzen. Die Lücke zwischen Ich-Bewußtsein und Wirklichkeit, die in der *Konjekturalbiographie* das poetische Glück bestimmt und begrenzt, wird in der *Chronik der Sperlingsgasse* übersprungen, indem sich das Einzelleben auflöst in der "großen, ewigen Melodie, welche der Weltgeist greift auf der Harfe des Lebens"[169] Das poetische Projekt von Wachholders Chronikschreiben kulminiert zwar in dem im letzten Satz noch einmal bekräftigten Begriff der Liebe, der meint aber nicht mehr das individuelle Glücksverlangen des emphatischen Ichs, sonden einen übergreifenden Zusammenhang, in dem sich die Seins-Totalität des Ichs durch seine Auflösung erfüllt.

Diesen Zusammenhang aber muß Wachholder schreibend erst einmal herstellen. Sein Schreiben bildet einen autosuggestiven Zirkel: Sein Ich verschwindet im Lebenszusammenhang des Allgemeinen, den er als Kunstzusammenhang der *Chronik* selbst produziert. Die überlegene Haltung kontemplativer Distanz ist keine einfache Voraussetzung des Schreibens, sie stellt sich in ihm erst her und sichert sich im Schreiben immer wieder neu gegen die Bedrohungen der Lebensrealität vor der Schreibstube.

Vor allem zwei poetische Verfahren werden dabei kombiniert. Als *Reduktion* verkürzt das Schreiben den Geltungsbereich der Wirklichkeit: Der Raum großstädtischer Verwirrung verkürzt sich auf die übersichtliche Sperlingsgasse; dieser wiederum auf die Fensterperspektive der Dachstube[28]. Die Zeit vereinfacht sich zur

[28] zu diesem Aspekt Volker Klotz, *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, München 1969, S.167–193 und im besonderen Herman Meyer, "Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst", in: *Deutsche Vierteljahresschrift*, 27.Jahrgang (1953), S.236–267

Retrospektive, in der die Gegenwart als Bereich realer Aktion des Ichs von vornherein schon diskreditiert ist[29]. So wird die Komplexität des Objektiven übersprungen und zur subjektiven Weltsicht verinnerlicht, eine Strukturierung der Erfahrung, die Wachholder selbst mit den literarischen Formen des Märchens, der Traumgeschichte in Verbindung bringt.

Aber gerade die mit Hilfe der imaginären Fluchtmechanismen sozusagen kindlich reduzierte Welt wird nun in einem im Grunde "voluntaristischen" Akt[30] der *Verallgemeinerung* zur eigentlich gültigen Wirklichkeit erklärt. Die Geschehnisse der kleinen Sperlingsgasse sollen symbolisch für das Weltgeschehen überhaupt stehen. Dieses Verfahren wird deutlich gemacht an dem "Bläschen" in Wachholders Fenster, in dem - wie "im Geist [...] das Universum in einem Punkte" sich konzentriert [17f.]. Analog dazu rückt auch die Konzentration der *Chronik* auf das Gassen- und Stubenleben das Weltganze in den Blick[31]:

Die Geschichte eines Hauses ist die Geschichte seiner Bewohner, die Geschichte seiner Bewohner ist die Geschichte der Zeit, in welcher sie lebten und leben, die Geschichte der Zeiten ist die Geschichte der Menschheit, und die Geschichte der Menschheit ist die Geschichte - Gottes! Wohin führt uns das? Kehren wir schnell um und steigen die Treppen hinunter in das unterste Stockwerk.[92]

So macht die nicht zuletzt von Zeit- und Todesbedenken ausgelöste Tätigkeit des Chronisten diesen selbst unversehens zum Sachwalter eines größeren Bedeutungszusammenhangs, der die individuelle Angst aufhebt und überschreitet. Garantiert wird der allgemeine Wahrheitsgehalt dadurch, daß Wachholder, wie er meint, ohne sein eigenes Zutun, ohne individuellen Ehrgeiz schreibt und sich nur der schweifenden Erinnerung überläßt und dem, was aus ihr "zu toll durcheinandergewürfelt" [146] entsteht. Deshalb schätzt er den literarischen Wert seiner Chronik gering ein, kontrastiert sie so oft wie möglich den Folianten der Gelehrsamkeit, mit denen er beruflich umgeht, vor allem dem "wichtigen Werke de vanitate hominum" [15f.]. Das Chronikschreiben folgt nicht literarischen Kriterien, sondern den diaristischen Notwendigkeiten. Es ist ein Herzensbedürfnis, das nicht durch das Schielen nach dem "schriftstellerischen Kontrapunkt" [15] belastet werden soll. Die derart immer wieder betonte Auflösung der subjektiven Darstellungsperspektive in komposito-

[29] Uwe Heldt, *Isolation und Identität. Die Bedeutung des Idyllischen in der Epik Wilhelm Raabes*, Frankfurt 1980, S.171f.

[30] ebd. S.48

[31] "...kein pars pro toto[...], sondern ein parvum totum contra totum immensum. Dank eigenen Gewichts, eigenen Werts und eigenen Kreislaufs wächst sich der Teil zum Ganzen aus." Klotz, *Die erzählte Stadt*, a.a.O., S.175.

rischer Laxheit ist es dann aber, was den höheren Wahrheitsgehalt der *Chronik* sichern soll:

> Ich wollte die Geschichte der armen Tänzerin [....] nicht erzählen, aus Furcht, diesem Bilderbuch eine dunkle Seite mehr zu schaffen; aber die unsichtbare Hand, welche die gewaltigen Blätter des Buches *Welt und Leben* eines nach dem anderen umwendet, mit ihren zertretenen Generationen, gemordeten Völkern und gestorbenen Individuen, will es anders als der kleine, nachzeichnende Mensch.[124]

Zwar gesteht Wachholder den synthetischen Charakter seiner aus den verschiedensten literarischen Formen zusammengesetzten Welt- und Gassengeschichte. Aber was er da aus Bruchstücken von Traumvision Bilderbuch, Anekdote, Märchen und Kalendergeschichte zu einem in den Farben der Kinderzeit gehaltenen Bild kombiniert, wird nicht als *künstlerisch* verklärendes Produkt aufgefaßt, sondern als ein höheres Allgemeines, da sich erst dem distanzierten Blick des Alters unter der Oberfläche des grauen Alltags erschließt.

Daß sich nun diese so offensichtlich *literarische* Rekonstruktion der Wirklichkeit im Modus des Märchenhaften und Anekdotischen[32] für die eigentliche, "wirkliche" Wirklichkeit ausgeben kann, liegt vor allem an der Konkurrenzlosigkeit des wachholderschen Entwurfs. Er muß sich gegenüber dem Wirklichkeitsleben nicht mehr behaupten. Das Draußen, das Hier und Jetzt, erhebt, anders als in der *Konjekturalbiographie* und im *Werther*, keine Ansprüche mehr - Ausdruck von Wachholders Todesnähe, seinem Rückzug aus der Komplexität der gesellschaftlichen Verhältnisse. Die kontemplative Lebenspraxis des Schreibens ersetzt das konkrete Leben in dem Maße durch die literarisch erfaßte Allgemeinheit, wie es gleichzeitig auch das individuelle Begehren des Subjekts nach Nähe, Unmittelbarkeit, Wirklichkeit auflöst. Und das heißt auch: in dem Maße, wie gegen die Entfremdung und Transformation der Wirklichkeit in das Selbergeschriebene kein Einspruch mehr erhoben wird. Wachholder läßt sich anders als der Schreiber der *Konjekturalbiographie* willig in den Traum davontragen. Wohl registriert er die Blässe des Geschriebenen gegenüber der Fülle der Erfahrung[33], aber als alter Mann fordert er nichts mehr von dieser bunten Frische des Lebens für sich selbst.

---

[32] vgl. dazu besonders Leo A.Lensin, "Fairy Tales in the Novel. Generic Tension in Wilhelm Raabes *Chronik der Sperlingsgasse*", in: *Wilhelm Raabe. Studien zu seinem Leben und Werk.* Aus Anlaß des 150.Geburtstags (1831-1981); hrsg. von Leo A.Lensing und Hans-Werner Peter. Braunschweig 1981.

[33] Wie abgeblaßt und schal sieht alles aus, was ich bis jetzt zusammengetragen und niedergeschrieben habe, wie farbenbunt und frisch erlebte es sich [160]

Die Struktur der *Chronik* verdankt sich weniger einem "biedermeierlichen Abwechslungsbedürfnis"[34], als daß sie einen Balanceakt Wachholders darstellt, der Subjektives und Objektives ausgleichen soll in einem gewissermaßen *willentlichen Selbstvergessen* des Schreibens. Dieser eigentlich paradoxen Absicht entspricht die ambivalente Position des Schreibers gegenüber seinem Text. Zwar bezieht er als Chronist eine Position am Rande, gleichzeitig ist er aber autobiographisch auch wieder als Einzelperson Gegenstand der Darstellung. Als Verfasser ist er der Ursprung der individuellen Erinnerungsbewegung und wählt in lockerer Beliebigkeit, wohin aus der Dachstube Brücken und Verbindungen zu schlagen sind und wohin nicht. Andererseits tut er nichts lieber, als sich aus dem Erzählvorgang selbst wieder zurückzuziehen, um zum Beispiel nach dem von Raabe auch später gern verwendeten Prinzip der "fremden Feder" das Erzählen einem anderen zu überlassen und sich selbst mit der Position des Kopisten zu begnügen, als sei seine eigene Subjektivität beim Schreiben aufgehoben[35]. Er schreibt, wo Ich und Anderes, Subjektives und Objektives, Privates und Allgemeines ineinander zerfließen,

wo, wie in jedem Übergang vom Wachen zum Schlaf, die Erlebnisse des Tages sich noch dumpf im Gehirn des Müden kreuzen, wo aber bereits die dunkle, traum- und geistervolle Nacht über alles, Gutes und Böses, ihren Schleier breitet.[14]

So hält sich Wachholder schreibend an der Grenze auf, die er auch in seiner jetzigen Lebensphase erreicht hat. Die *Chronik* ist sein Abschiedsgruß an das Leben selbst. Wachholders individuelles Ich kommt jenseits des Schreiben nicht mehr zum Vorschein, wie in der *Konjekturalbiographie*, es verwandelt sich vielmehr ganz in den Text. Am Ende sind Leben und Werk identisch geworden, das eine ist mit dem anderen am Ende:

Seid gegrüßt, alle ihr Herzen bei Tage und bei Nacht; sei gegrüßt, du großes, träumendes Vaterland; sei gegrüßt, du kleine, enge, dunkle Gasse; sei gegrüßt, du große, schaffende Gewalt, die du die ewige *Liebe* bist! - Amen! Das sei das Ende der Chronik der Sperlingsgasse! - - [171]

---

[34] Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1858.* Band I, Stuttgart 1971, S.1002

[35] Zum Motiv des Kopierens unten S. 193f. im Kapitel über Rilkes *Malte*. Zur Aufhebung von Subjektivität in der *Chronik der Sperlingsgasse* vgl. Klotz, *Die erzählte Stadt*, a.a.O., S.179: "Was war und was ist [...] gewinnt im Medium des Erzählers eine überzeitliche Verfassung" Dort S.172 auch der Hinweis auf den zugleich objektiv und subjektiv zu verstehenden Genitiv des Titels: "Von ihr [der Gasse] erzählt die Chronik und zugleich diktiert die Gasse den Stoff der Chronik".

Was sich hier als Synthese der verschiedenen Lebensbereiche in der Literatur ergibt, ist zugleich die Identifizierung von Chronik und Chronist. Das Ende der Chronik, des Schreibens, ist wie im *Werther* mit dem Tode erkauft.

Wieder kulminiert der diaristische Selbstbezug in einem Todesbewußtsein. Aber Unterschiede des Temperaments und des Alters bleiben. Werther erzwingt die Aufhebung des individuellen Bewußtseins zur emphatischen Innerlichkeit durch beschleunigtes Schreiben und vorzeitigen Tod, während Wachholders individuelle Selbstauflösung sich in entspanntem, formlosem Schreiben als Lauf der Welt präsentiert. Als imaginäre Lebenspraxis inszeniert Werthers Schreiben stimmungshafte Höhepunkte der Selbsttotalität, wo Wachholder im weitgestreuten Kontext seiner Chronik in wissender Gelassenheit das Allgemeine der "ewigen Liebe" konstruiert. Beides sind Strategien, das Leben zu literarisieren, es dem Schreiben, als der besseren Lebenspraxis preiszugeben.

In gewisser Weise schreibt Wachholder sich damit auch in jene Ewigkeit, aus der "Jean Paul", indem er neben dem Diaristen auch den Autor vertritt, sich nocheinmal losreißt. Die Diskontinuität von Leben und Literatur, die Spaltung des Schreibens vom Leben, die für Jean Paul ein Umweg zur Wirklichkeit war, ist nun aber in eine Kontinuität gebracht. Aus der so poetisch geordneten Erfahrung führt jedoch kein Weg mehr zurück in die Widersprüche der Subjektivität, ins lebendige Leben.

Dieser Versöhnungshaltung entspricht, daß nirgends die Ebene des *Werkes* gegenüber dem fiktiven *Diarium* kenntlich gemacht, der junge Raabe als Autor von dem fingierten Aussagesubjekt des alten Wachholders unterschieden wird. Der Universalzusammenhang der *Chronik* hebt das Werk, den Autor, den Diaristen auf in seiner poetischen Konstruktion.

KAPITEL IV: Kritik der literarischen Imagination

1. Überblick

Auch wenn "Jean Paul" und Johannes Wachholder als Diaristen ganz privat schreiben, nämlich um sich selbst in Sicherheit zu bringen vor der äußeren Welt, gehen sie dabei doch mit einer Umsicht und Distanziertheit zu Werke, die ihnen zu Gebote steht, weil sie Literaten sind. Professionelle Übung tritt an die Stelle des schwärmerischen Enthusiasmus, mit dem etwa Werther, der Dilettant, gegen das Erzählen und "Bosseln" polemisiert und darauf insistiert, daß Schreiben und Leben in autosuggestiver Unmittelbarkeit identisch sein sollen. Als Berufsautoren durchschauen die Schreiber des vorigen Kapitels die glückshaften Erfahrungen des Schreibens als das, was sie sind: literarische Konstruktionen, Papier- und Kopfwelten. Unterm Strich ist das Geschriebene für sie die "bloße Geschichte". Auf einem anderen Blatt steht, daß Wachholder sich in einem willentlichen Akt dazu entschließt, diese Geschichte für das "Buch Welt und Leben" zu nehmen. Bei beiden Texten, der *Chronik der Sperlingsgasse* und der *Konjekturalbiographie*, ist die Autosuggestion des Sich-selbst-Erzählens reflexiv gebrochen. Jetzt ist Gegenstand des Wissens, was Werther in den Ekstasen seiner Imagination nicht wahrhaben wollte und sogar um den Preis des Lebens leugnete: Daß das Leben und die Literatur nicht so ohne weiteres zusammengezwungen werden können.

Bei Jean Paul entsteht aus diesem Wissen der Fortschritt von der Empfindsamkeit zur Reflexionshöhe der Romantik, bei Johannes Wachholder eine eher biedermeierliche Haltung, die sich mit der Wirklichkeit versöhnt, indem sie sie in poetische Distanz rückt. Trotz erheblicher Unterschiede haben Jean Pauls Ironie des Diskontinuierlichen in der *Konjekturalbiographie* und Wachholders Resignation in der *Chronik der Sperlingsgasse* gemeinsam, daß der Gegensatz von Literatur und Leben zwar eingestanden, dann aber in ein konstruktives Verhältnis zueinander gebracht wird. Das Schreiben zielt immer noch auf die Verbesserung des Lebensgefühls ab, aber es sucht diese Verbesserung nicht mehr als poetische Fülle des Selbst, sondern indem es von den Einengungen des Ichs erst einmal *hinweg*führt. Die Distanzierung des Schreibens von der Erfahrung des Ichs wird gerechtfertigt durch einen doppelten Begriff der Wirklichkeit. Durch die Distanzierung vom Alltäglichen stellt das Schreiben die Verbindung her zu einer "höheren Wirklichkeit", die nur mittelbar über die Fiktion, also ästhetisch zugänglich ist, womit

sie sich – um den Preis der Erfahrungsunmittelbarkeit – der direkten Konkurrenz mit den Lebensumständen erst einmal entzogen hat. Von dieser Ebene der höheren Wirklichkeit aus ist zwar nicht die poetische Selbstverwandlung möglich, aber doch ein poetisch relativierter und berichtigter Blick auf die Wirklichkeit des Lebens. Bei Jean Paul ist er kritisch-ironisch geschärft; bei Raabe resignativ verklärt.

In den nun folgenden Texten wird die Reflexion, die dieses verdoppelnd-dissoziierende, ästhetische Wirklichkeitsverhältnis aus der naiveren Empfindsamkeit herausgetrieben hat, einen Schritt weiter geführt. Die Reflexion erfaßt jetzt nämlich nicht nur die empfindsame Naivität des Schreiben, sondern die poetische Energie selbst, also den *Anspruch* auf poetische Erlösung mit Hilfe der literarischen Imagination. Es wird der Vorwurf des Wirklichkeitsverlustes gegen die ästhetisch-literarische Erfahrung und den von ihr abgeleiteten Begriff einer "höheren" Wirklichkeit erhoben. Die Reflexionsbewegung des Schreibens führt, mit anderen Worten, vom Problem Schreiben wieder zum Problem der Wirklichkeit.

In den folgenden Textbeispielen wird das poetische Projekt nicht mehr von ironischen Autoren in der Schreibstube als ästhetische Erfahrung gerechtfertigt, sondern in einer ebenso zynischen wie selbstzerstörerischen Kritik des "Lebens in der Poesie" als Verirrung des Wirklichkeitssinnes gebrandmarkt. Die Schreibstube erscheint nun als Ort der schlimmsten Verbannung aus dem Leben; was man in ihr treibt, ist nicht mehr Ausdruck und Medium einer spontanen Innerlichkeit, in der man des wahren Selbsthabhaft wird, sondern ein komödiantisches Rollenspiel für Schwächlinge und Wirklichkeitsscheue. Die Poesie, die immer nur in "falschen", künstlichen und fiktiven Erscheinungsformen auftaucht, wird jetzt selbst als falsche Erfahrung kritisiert, als ein von der "authentischen", sozusagen "wirklichen" Wirklichkeit strengstens zu unterscheidendes Substrat. Die Versöhnungsmodelle eines Jean Paul oder Johannes Wachholder haben plötzlich keinen Bestand mehr. Jetzt kommt die negative Dialektik des Schreibens wieder zum Zuge, die sie durch ihre professionelle Selbstdistanz stillgelegt hatten. Wie im *Werther* schlägt die Sehnsucht nach der Poesie in den Texten dieses Kapitels an einem bestimmten Punkt um in den Horror vor dem Wirklichkeitsverlust, den sie mit sich bringt.

Das gibt es ja immer wieder, daß der Begriff der Poesie, bzw. derjenige des Schreibens, zur Legitimation gegenüber dem Wirklichkeitsleben gezwungen wird. Eine derartige Akzentverschiebung bahnt sich im literarhistorischen Kontext der russischen Literatur in der "natürlichen Schule" an, die sich von den übermächtigen Vorbildern

der westeuropäischen Romantik löst[1], ähnlich wie etwa Heine mit der "goetheschen Kunstperiode" ins Gericht geht. Man wird in Rußland auf die eigenen Verhältnisse aufmerksam, so wie das der fiktive Schreiber in Dostojewkijs *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch* etwas spöttisch formuliert:

> Bei uns Russen hat es nie solche dummen, über den Sternen schwebenden deutschen oder gar französischen Romantiker gegeben, auf die nichts Eindruck macht; mag die Erde unter ihnen bersten oder Frankreich auf die Barrikaden gehen – sie bleiben stets diesselben, sie [....] singen ihre überirdischen Lieder immer weiter, bis ans Ende ihrer Tage....[2].

2. Akzentverschiebung im Motiv des Schreibens

In der zunehmend "realistischen" Perspektive des 19. Jahrhunderts interessieren soziale Zusammenhänge und Handlungsbezüge der Außenwelt mehr und dringlicher als das zum bloßen Echo seiner selbst reduzierte Innenleben der Schwärmer. Die wachsende Kritik an der poetischen Selbstbezüglichkeit – Forsetzung der ursprünglichen Empfindsamkeitskritik des 18. Jahrhunderts – schlägt sich auch im Motiv des Schreibens selbst nieder.

Allgemein wird es weniger verwendet. Wie Tagebuch- und Briefschreiben nicht mehr so weit verbreitet sind, gehen auch den

---

[1] Das heißt nicht, daß die "natürliche Schule", zu deren repräsentativsten Werken etwa Gogols *Petersburger Novellen* gehören, eine anti-romantische Literatur hervorbringt. Noch in ihrem Realismus entdeckt etwa D. Tschizewskij den romantischen Kern, wenn er anmerkt: "Ihrem Wesen nach war sie eine romantische Richtung, die statt die überirdischen Welten der irdischen gegenüberzustellen, die irdische allein und zwar in ihrer ganzen Abscheulichkeit zu schildern versuchte, um den Durst nach der anderen, der höheren zu wecken....." D.Tschizewskij, *Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts,* Band I. Die Romantik, München 1964, S.115. Die Geschichte der westlichen Einflüsse auf die russische Literatur ist vielfältig. Eine wichtige Zusammenfassung bietet Waclaw Lednicki, *Russia, Poland and the West. Essays in Literary and Cultural History,* New York 1955. Für die folgenden Analysen sind weiter relevant: Rudolf Neuhäuser, *Das Frühwerk Dostojewskijs. Literarische Tradition und gesellschaftlicher Anspruch,* Heidelberg 1979 sowie Donald Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism. A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol,* Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1965

[2] Fjodor M. Dostojewski, *Erzählungen,* Vollständige Ausgabe sämtlicher Erzählungen. Aus dem Russischen von Fritz Bennewitz, Josef Hahn, Arthur Luther und Erwin Walter. München 1962, S.559

Romanen und Erzählungen die schreibenden Helden aus.[3] Mit dem Niedergang des Briefromans als einer eigentlich dem 18. Jahrhundert zugehörigen Form wandelt sich der Romanheld vom sentimentalen Schreiber zu einem romantischen Typus, der das poetische Begehren eher als rebellisches Abenteurertum auslebt, in ruhelosem Umherschweifen und einem sich vornehmlich in sozialer Unangepaßtheit behauptenden Individualismus. In Lermontovs *Ein Held unserer Zeit* beispielsweise ist der schwärmerisch-empfindsame Held zwar noch als schreibender Mensch dargestellt, man trifft ihn aber nie auch nur in der Nähe eines Schreibtisches an, denn er ist zum unsteten Abenteurer geworden, dessen Suche nach der poetischen Wirklichkeit im Hier und Jetzt vom Schreiben nicht mehr gestillt wird.[4] Foscolos *Ultime Lettere di Jacopo Ortis* bildet in seinen verschiedenen, immer neu überarbeiteten Auflagen ab, wie das Schreibmotiv allmählich in den Hintergrund tritt und aufgegeben wird. Was zuerst ein Briefroman nach dem Muster des *Werther* war, entfernt sich genau in dem Maße von diesem Vorbild und seiner Form, wie die Liebeshandlung - und damit auch die Gelegenheiten zu schmachtenden Schreibakten - durch die politische ersetzt wird.[5]

Während der abenteuerlich draufgängerische Held in vieler Hinsicht das Erbe der empfindsamen Enthusiasten anzutreten scheint, verbindet sich die Aura des Schreiben nun zusehends mit der querstehenden Existenzform eines kleinbürgerlich nach innen gewendeten Protestes. Die sich-selbst-erzählenden Schreiber bemerken ja selbst den mit ihrer enthusiastischen Einstellung einhergehenden Wirklichkeitsverlust - Jean Pauls ironisches Selbstbewußtsein ist dafür ein fortgeschrittenes Beispiel. Aber erst recht im Draufblick des von

[3] Dies nimmt nach Dieter Kimpel seinen Ausgang in der Ironisierung des Briefromans durch Tieck und Brentano, die in eine Sackgasse "eitler Subjektivität" geführt habe: "Hier läuft sich der Roman als epische Gattung tot und ist [....] mit der Kritik des 19. Jahrhunderts am Idealismus als große epische Kunstform hinfällig und überholt." D.K., *Entstehung und Formen des Briefromans in Deutschland,* a.a.O., S.10ff.

[4] Auch der Abenteuerroman reagiert auf Inkommensurabilitäten von poetischem Anspruch und bürgerlicher Alltagswelt. Im Gegensatz zu den Texten des Sich-selbst-Erzählens und überhaupt dem psychologischen bzw. dem Bildungsroman von Goethe bis Keller, macht der Abenteuerroman "Leib und Leben zum Maß des Geschehens" (Volker Klotz, *Abenteuerromane,* München 1979, S.217) - "Das, was die psychologischen Romane und ihre Helden beklemmt, bringt die Abenteuerromane in Schwung" (ebd. S.219). Das Sich-selbst-Erzählen ist eine extreme Form solcher Beklemmung, die auch noch die schon sublimierten Abenteuer des "Lebenslaufes" und der "Bildung" einzieht in die reine Bewegung der Gedanken.

[5] Douglas Radcliff-Umstead, *Ugo Foscolo's Ultime Lettere di Jacopo Ortis. A Translation.* North Carolina University Press 1970, S.10 (Studies in Romance Languages and Litteratures No. 89)

außen betrachtenden Erzählens wird dann deutlich, wie die poetische Abkapselung der Schreibenden in eine verquere, mit der Wirklichkeit nur schlecht zu vereinbarende Lebenspraxis führt. In den Beispielen dieses Kapitels scheinen die realistischen Erzählabsichten und -methoden des 19. Jahrhunderts aufgegriffen zu werden, um den poetischen Enthusiasmus des 18. Jahrhunderts noch einmal von seiner gesellschaftlichen Außenseite her kritisch darzustellen. Dabei gilt, daß das Mißverhältnis der Schreiber zur sozialen Alltagswelt desto deutlicher hervortreten kann, je entschiedener die im monologischen Selberschreiben dominierende Innendimension im realistischen Draufblick objektiviert wird. So wird das poetische Schreiben ja schon in Moritz' *Anton Reiser* relativiert, so in den Idyllen Jean Pauls oder in seinem *Fibel,* so in den *Nachtwachen des Bonaventura* oder in zahlreichen Texten E.T.A.Hoffmanns. Nicht die Ekstasen poetischer Verwandlung in den Hirnschalen der Schreibenden fallen auf, sondern ihr schiefes und deutlich niedergedrücktes Verhältnis im Sozialen, Aspekte also von Entfremdung, Isolation, Narrheit und Wahnsinn.

Eine Wendemarke dieser Entwicklung ist Hoffmanns *Der goldene Topf* (1814) und das nicht nur, weil dieser Text entscheidend für die Einführung des Motivs des Schreibens in der russischen Literatur ist, was der Blick auf Gogols Novelle *Der Mantel* zeigen wird. Zwar ist das Schreiben für den aus einem geheimnisvollen Manuskript kopierenden Anselmus immer noch das Medium der märchenhaften Poesie der Innerlichkeit. Insofern hier aber nicht die Figur Anselmus selber schreibt, sondern ein distanzierter Erzähler auftritt, erscheint das Schreiben und die darin gesetzte Poesie nur von *außen,* in ironisch gebrochener Perspektive, in der Anselmus als ein närrischer Sonderling erscheint, der zu wenigem taugt und keinen rechten Begriff der Wirklichkeit hat. Schon durch sein vernachläßigtes Äußeres verrät er, vergleichbar dem Verliebten im klassischen Topos, daß die erhabenen Anstrengungen des poetischen Enthusiasmus zwar über das philisterhafte Zweckleben erheben, aber eben nur um den Preis gesellschaftlicher und praktischer Vereinzelung.

Was diese Wirklichkeitsfremdheit der poetischen Konstitution angeht, führt eine Linie von *Der goldene Topf* über Tiecks *Des Lebens Überfluß* zu Spitzwegs Bild vom "Armen Poeten", in der die satirischen Elemente schon wieder verklärt werden. Gerade ihre Schwäche im Wirklichen macht die poetische Einstellung dabei so anfällig, sie kann, wie Tiecks Novelle zeigte, desto leichter von der Alltagsrealität eingeholt und vereinnahmt werden. In Buschs boshaftem *Balduin Bählamm* ist die poetische Quertreiberei dann schon zur Konvention des bürgerlichen Lebens geworden, zum

Sonntagsvergnügen des nun in geregelten Verhältnissen beamteten Schreibers.

Der Widerspruch von Poesie und Realitätsbewußtsein im Motiv des Schreibens wird nun von der russischen Literatur im Rahmen einer kritischen Aneignung westeuropäisch-romantischer Paradigmen aufgegriffen. Es wird dabei ein Typus des schreibenden Helden entwickelt, bei dem der Zusammenstoß von poetischer Einstellung und Alltagsrealität nicht mehr unter dem Aspekt der bedrohten Innerlichkeit beschrieben wird, sondern der bedrohten sozialen Stellung dessen, der poetisch veranlagt ist. Nun interessiert nicht die Poesie, sondern der durch sie ausgelöste Wirklichkeitsverlust. Im Typ des gedrückten Beamten und Kopisten, den Gogol mit dem *Mantel* als Umkehrfigur des kopierenden Anselmus aus der Hoffmannschen Erzählung in die russische Literatur einführt[6], ist das Schreiben zwar noch immer Medium poetischer Distanzierung, jedoch ist diese selbst, je besser sie gelingt, als reale Entfremdung gekennzeichnet. Die Souveränität der poetischen Lebenspraxis wird nun andersherum als Kapitulation vor der Wirklichkeitswelt gewertet.

Der Schleier des Idyllischen, der den Schreibern auch hier noch anhängt, wo sie sich auf Poetisches einlassen, wird weggerissen; sichtbar wird in den Konventionen der Poesie der verlängerte Arm der Verhältnisse. Jeder Versuch, individuelle Einheit abseits und gegen die Lebenspraxis zu versuchen, schlägt um in sein Gegenteil. Nicht nur, daß die ihrer Innerlichkeit ergebenen Helden von ihrer realen Außenseite her recht erbärmlich und verschroben aussehen; auch in ihrer poetischen Produktivität haben sie etwas Hysterisches und Abwegiges. In der russischen Literatur sind die schreibenden Helden ihrer versöhnlichen Gemütlichkeit verlustig gegangen, sie bilden dadurch eine wichtige Brücke zur Literatur des 20. Jahrhunderts und ihren existentialistisch exponierten Helden. Die schreibenden Helden und sich-selber-erzählenden Figuren der russischen Texte sind Wahnsinnige (Gogols *Aufzeichnungen eines Irren*), eskapistische Träumer (Dostojewskijs *Traum eines lächerlichen Menschen, Helle Nächte*), verhinderte Schriftsteller (*Arme Leute*) und schließlich ganz ins Abseits verdammte "Überflüssige", die buchstäblich in ihrem eigenen Diskurs gefangen gesetzt sind wie in Turgenews *Tagebuch eines Überflüssigem* oder Dostojewskijs *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch.*

---

[6] vgl. dazu besonders Ju. W. Mann, "Der Weg zur Entstehung des Charakters", in: *Dostojewskijs Erbe in unserer Zeit. Neueste Forschungen sowjetischer Literaturwissenschaftler zum künstlerischen Erbe Dostojewskijs*, hrsg. von Helmut Graßhoff und Gisela Jonas, Berlin (Ost) 1976, S.136-162

In den genannten Texten ist das Motiv des Schreibens ein Mittel, die Figuren als umso bemitleidenswertere Opfer der Verhältnisse zu zeigen, je enthusiastischer sie nach poetischer Autonomie streben. Gerade das Schreiben verdammt sie zu einer Bewegungs- und Wehrlosigkeit, in der nicht einmal mehr die Spur einer Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit bleibt. Festgenagelt in den leeren Augenblicken des Schreibens haben sie schwer zu tragen am Erbe des armen Werther.

3. Gogols *Der Mantel* (1842) - Bruch zwischen Schreiben und Leben.

Gogols Novelle *Der Mantel* belegt drastisch nicht nur diesen Perspektivenwechsel, sondern auch die Tatsache, daß das Problem der Subjektivität natürlich nach wie vor ungelöst ist. Gogol übernimmt das Motiv des Schreibens zwar von den romantischen Vorbildern und zumal aus *Der goldene Topf*[7], beraubt es aber gleichzeitig seines transzendentalen Gewichts. Nur noch satirisch bezieht er sich auf das poetische Glück des Schreibens, das in den Verhältnissen des armen Abschreibers Akaki Akakiewitsch eine abstrus leere Geste ist. Richtungsweisend für die russische Literatur überhaupt und besonders die im folgenden analysierten Beispiele unterstreicht *Der Mantel* einen Mangel der aus der europäischen Literatur übernommenen Motive. Die poetischen Gesten sind, in die neuen Verhältnisse transponiert, plötzlich bedeutungslos, sie sind ihrer "supportive cosmology"[8] beraubt, durch die sie fürs kollektive und individuelle Bewußtsein bedeutsam werden können.

Im *Mantel* scheinen nun an der Außenseite des schreibenden Beamten die Spuren einer inneren Verwandlung und eines Glückes

---

[7] Die Gemeinsamkeiten beschränken sich nicht aufs Motiv des Schreibens, das hier vor allem interessiert. Zum "Hoffmannschen Typus", der in die russische Literatur, besonders aber Gogols Erzählungen und von ihnen aus in die Dostojewskijs Eingang findet, gehört nach Ju.W.Mann vor allem die angestrengte Konzentration auf eine *idée fixe*, die bis zur Verachtung der äußeren Umstände geht. Gogol, so Manns Argumentation dann, gestalte die romantische Tradition um, indem er die transzendentale Anlage des romantischen Charakters an einem einfachen, nicht-idealen Objekt sich abarbeiten lasse. (vgl. *Dostojewskijs Erbe in unserer Zeit* a.a.O., S.146)

[8] Michael Holquist, *Dostoevsky and the Novel*, Princeton, N.J. 1977, S.20. Holquist zeigt, daß es der russischen Literatur der Epoche nicht so sehr um Fragen sozialer Entfremdung geht, sondern allgemein um die Situation, in der man von den bislang gültigen, westlichen Erklärungsmodellen, vor allem dem Begriff einer "Geschichte" abgeschnitten ist, wie z.B.Pechorin in Lermontoffs *Ein Held unserer Zeit*. Auf diese Situation des "superfluous man", also des Überflüssigen reagiere Dostojewskij mit seinen Romanen.

auf, das der Erzähler ausdrücklich betont, obwohl er sich jeden spekulativen Blick ins Innere des Helden ansonsten strikt versagt.

Es wäre kaum irgendwo ein Mensch zu finden gewesen, der so in seinem Amt aufging, wie Akaki Akakiewitsch. Er diente mit Eifer – nein, das wäre zu wenig gesagt: er diente mit Liebe. Hier bei diesem Abschreiben tat sich ihm eine eigene und vielfältige Welt auf. Das Vergnügen drückte sich auf seinem Gesicht aus; manche Buchstaben waren seine Favoriten, bei deren Niederschrift er, so oft sie ihm begegneten, schier aus dem Häuschen geriet: da lächelte er, und da blinzelte er ihnen zu, und da half er mit den Lippen nach, so daß man ihm geradezu jeden Buchstaben vom Gesicht lesen konnte, den seine Feder ausführte [597][9].

Ein fast erotisches Begehren scheint in diesem *l'art pour l'art* des Kopierens seinem Gegenstand vollständig zu erliegen: Schreiben als Annäherung an ein geheimnisvolles und weitgehend wirklichkeitsunabhängiges Glück; umso mehr, als die Suspension jeder schriftstellerischen Intentionalität im Kopieren das fallenreiche Problem der Selbstreflexion hier ja überhaupt nicht aufkommen läßt.[10]

Zwei Unterschiede aber sind gegenüber dem Kopiermotiv in *Der goldene Topf* festzuhalten. Bei Anselmus ist das Problem der Selbstreflexion nicht vollständig gelöst, ein Rest davon bleibt sichtbar, wenn er seine Gedanken schweifen, d.h. auf sich selbst kommen läßt und dann sogleich einen verhängnisvollen Tintenklecks macht – wodurch die poetische Verwandlung schlagartig unterbrochen wird und das alte reale Selbst zurückkehrt. Akaki hingegen kopiert völlig fehlerfrei, mit maschinenhafter Genauigkeit. Hinzu kommt natürlich, daß er nicht ein märchenhaftes Manuskript kopiert, sondern den Diskurs einer obskuren Bürokratie. Das Glück des Anselmus ist vielleicht wirklich eine Versöhnung von Selbst und Welttotalität, dem Märchenzustand läßt sich nicht dreinreden. Bei Akaki liegt der Verdacht näher, daß im Glück des Kopierens das eigenständige Subjekt einfach nur ausgelöscht wird.

Ähnlich ist ja auch in Melvilles *Bartleby the Scrivener* die Stummheit und Ausdruckslosigkeit des Schreibers ein Merkmal seines Kopistenglücks. Wo nichts mehr das Begehren von den konkreten

---

[9] *Der Mantel* wird im folgenden mit Seitenangaben im Text zitiert nach Nikolaj Gogol, *Sämtliche Erzählungen*, Aus dem Russischen übersetzt von Josef Hahn, München 1961, S.594–632.

[10] Der Zusammenhang von Kopieren und Selbstreflexion wird im nächsten Kapitel an einer einschlägigen Stelle von Rilkes *Malte* gezeigt werden. Von Interesse ist das Kopieren immer dann, wenn die störende Dialektik des Ausdrucks, das Mißverhältnis von subjektiver Ausdrucksintention und den objektiven Sprachgegebenheiten vermieden werden muß, eindeutig ist dies im Falle des Anselmus im *Goldenen Topf*. Das Kopieren ist somit ein Ersatz für die poetische Sprache schlechthin, von der im Kapitel I (vgl. oben S.21f.) die Rede war und die die Subjektivität des Schreibenden versöhnend aufhebt.

Verhältnissen unterscheidet, gibt es nichts zu sagen. In der Bewußtlosigkeit seiner Existenz ist Akaki vor allem deshalb autonom, weil sein Begehren gar keine Ansprüche an die Wirklichkeit stellt, die er ja eigentlich gar nicht wahrnimmt. Weder denkt er, wie uns versichert wird, an seine Kleidung, noch sieht er, "was täglich auf der Straße geschieht" [598]. Analog ist das Schreiben, das hier zu einem wenn auch glückshaften, doch maschinenmäßigen Kopieren verkommen ist, keine Erfahrung mehr, sondern im Gegenteil deren völlige Aufhebung. Die Verschmelzung des Subjekts mit seinen Bedingungen, die am utopischen Horizont des poetischen Projekts ja möglich scheint, ist hier schon auf ganz prosaische Weise vollzogen. Akaki hat sich in der Welt gesichert, indem er ihr *gleich* geworden ist. Ob er nun in seinem Amte "aufgeht" oder quer dazu eine "eigene, vielfältige Welt" poetischer Verwandlung findet, läuft in paradoxer Identität auf ein- und dasselbe hinaus. Der Widerspruch zwischen beidem, die Bewegung der Subjektivität, ist ausgelöscht. Akakis Leben besteht nur noch aus Abschreiben - er schreibt ja auch zu Hause, am Feierabend weiter bis er "satt" [600] ist - und hat so eine völlige Übereinstimmung mit sich selbst. Damit aber wird aus der lebendigen Person mit allen Widersprüchlichkeiten des Wünschens ein Automat. Mit dem Wünschen, der Bewegung der Subjektivität, ist überhaupt die individuelle Geschichte, eigentlich die Zeit selbst aufgehoben. Akaki scheint keine Geschichte zu haben, in den Peterburger Amtsstuben nimmt man allgemein an, er sei "schon völlig fertig auf die Welt gekommen [....] in Vizeuniform und mit der Glatze auf dem Kopf" [596].

Man könnte, in Verkennung der antiromantischen Satire, mit der Gogol hier den poetischen Enthusiasmus seiner würdigen Inhalte beraubt, an jenen von der portugiesischen Nonne und später von Rilke im *Malte Laurids Brigge* angestrebten Zustand der "Objektlosigkeit des Begehrens" denken [11]. So gesehen wäre Akakis dumpfes Schreiben nur ein "Vorwand", wie Rilke das äußere Komplement eines völlig körper- und objektlosen Erlebens nennt. Im Kopieren hätte sich die poetische Produktivität aus der Dialektik des Ausdrucks gelöst, das konkrete Hinmalen der Buchstaben wäre nur noch die rein äußerliche Körpergeste eines mystischen Schwebezustandes.

Doch Gogol macht im weiteren Verlauf der Erzählung deutlich, daß er im inneren Glück Akakis einen *Mangel* an Lebenskraft sieht, ein ängstliches Ausweichen vor der Wirklichkeit. In der objektlosen, "ästhetischen" Lebensweise Akakis ist das Begehren eben nicht versöhnt und befriedigt, es ist auch nicht autonom geworden, viel-

[11] vgl dazu S. 58f. und unten S. 201

mehr ist es erstarrt, blind in einer an Verblödung grenzenden Wahrnehmungslosigkeit. Dies zeigt sich, sobald nun in Gestalt eines Schneiders der Versucher erscheint und die "naive romantische Seele" des Hoffmannschen Typus [12] in eine konkrete Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit verwickelt. Der Gedanke eines neuen Mantels mit Pelzkragen lockt Akakis Begehren aus den Höhen der reinen, leeren, überfliegenden Poesie auf den Boden der Wirklichkeitswelt. Akaki tritt aus dem Zustand paradiesischer Bewußtslosigkeit heraus in seine eigenen Verhältnisse. Jetzt erst, wo er plötzlich lebendig wird durch seine Begierde, erweist sich sein bisheriges Kopistenglück als eines, das nur einem beschieden ist, der noch gar nicht zu leben begonnen hat. Es zeigt aber auch, wie schlecht sein Begehren, einmal auf die reale Welt gerichtet, in ihr sich behaupten kann.

Was sich nun eigentlich als Akakis eigene, jetzt erst in Gang gekommene Geschichte entfalten müßte, stellt sich dann jedoch als die Geschichte des Mantels heraus, der ganz zurecht den Titel der Novelle stellt. Denn über diesen Mantel vermag sich Akaki genau so wenig zu erheben wie vorher über die Buchstaben, die er kopiert. Hatte sein Begehren keine Substanz und war, als es in der leeren Innerlichkeit auf die bedeutungslosen Buchstaben gerichtet war, nichts, hat es nun, wo es sich auf den konkreten Mantel richtet, keinen Raum zur Entfaltung und kann immer noch nichts werden. Nur für einen kurzen und teuren Moment ist Akaki im Besitz des Mantels. Er ist die widerständige Realität, die niemand festhalten kann.

Gogol erzählt zweimal, wie die Subjektivität überfahren und aufgehoben wird. Zuerst durch eine in ihrer Reinheit realitätslose und realitätsverachtende Poesie, dann in der ihr völlig inkommensurablen Körperwelt. Ein Opfer ist Akaki in jedem Falle. Im poetischen Zustand, weil ihn mit der geschichts- und körperlosen Utopie der Totalität, der er da huldigt, eigentlich nichts verbindet; im prosaischen Zustand, in dem sich die Begierde in der Idee des Mantels konkretisiert, wird er nicht weniger das Opfer von Selbstentfremdung und -entäußerung, da er sich auf die nicht beherrsch- und kontrollierbare Außenwelt einläßt. Beidesmal erscheint Akaki als Karikatur eines richtigen Menschen, als ein Extrem ohne ausgleichendes Gegengewicht. Zuerst ist er von der lächerlichen Seite her gesehen eine Ikone quasi mystischer Versöhntheit, eine der rilkeschen Idealgestalten, nur ohne das dazugehörige Selbstbewußtsein. Dann aber ist er, von der tragischen Seite her gesehen, der Inbegriff materiel-

[12] Mann, "Der Weg zur Entstehung des Charakters", a.a.O., S.146

ler Abhängigkeit, ein dummer Beamter, dessen Würde und Selbstbewußtsein von den Verhältnissen überfahren werden, bevor sie sich recht entfalten können.

Im extrem-karikierenden Zwei-Welten-Modell des *Mantels* stellt Gogol die Dimension der Subjektivität dadurch dar, daß er sie ausspart. Das eigentliche Thema der Novelle ist das, was Akaki fehlt. Nicht der Mantel, sondern das Bewußtsein, daß das Ich in seinen Verhältnissen widersprüchlich zusammengesetzt ist. Akaki scheitert darin, aus den unvermittelten und unvermittelbaren Gegensätzen von substanzloser Poesie und der überwältigenden Lebensprosa so etwas wie eine eigene Identität zu entwickeln, eine eigene *Geschichte*. Indem Gogol am Beispiel Akakis eine Lücke darstellt, die durch keinerlei Bewußtsein, schon gar nicht das ironische der Kunst, vermittelt ist, insistiert er aber erst recht darauf, daß ein Zusammenhang bestehen muß zwischen idealer und realer Lebenssphäre, Innerlichkeit und Körperwelt, dem Begehren und seinen Gegenständen, dem autonom erhabenen Ich und der Alltagswelt, an der es sich definiert und abarbeitet. Mit anderen Worten, er fordert, daß das poetische Projekt, das im *Werther* in der Lebenspraxis scheiterte und in der *Konjekturalbiographie* nur mit Hilfe eines komplexen Kunstbewußtseins zu retten war, der Lebenspraxis tatsächlich wieder vermittelt werde. In der radikalen Unvermitteltheit, mit der Gogol im *Mantel* die Widersprüche zusammenprallen läßt, wird nicht nur in antiromantischer Satire die allzu wohlfeile Lösung der westeuropäischen Vorbilder hinweggefegt, sondern gleichzeitig die Aufgabe neu gestellt, die sie in Angriff nehmen: Das Subjekt zu bilden, Subjektivität zu ermöglichen als Vermittlungstätigkeit des Bewußtseins zur Wirklichkeit.

In literaturgeschichtlicher Hinsicht bedeutet dies, eine neue Brücke zu schlagen zwischen der weltflüchtigen Poesie, die man in der ersten Jahrhunderthälfte in Rußland rezipiert und der Wirklichkeitswelt derjenigen, die sich ihrer nun in der Niedergedrücktheit der sozialen Realität bedienen. Dies ist genau die Aufgabe, die sich Dostojewskijs Texte stellen [13]. Seine frühen Werke stellen in sich selbst eine zusammenhängende Kritik der Poesie im genannten Sinne dar, wie Rudolf Neuhäuser anläßlich von Dostojewskijs erstem Roman, *Arme Leute*, schreibt:

[13] Die Beziehungen zwischen Gogol und Dostojewskij untersucht ausführlich Dietrich Gerhardt, *Gogol und Dostojewskij in ihrem künstlerischen Verhältnis. Versuch einer zusammenfassenden Darstellung.* Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1941. Forum Slavicum. Band 28, München 1970.

Im Grunde rechnet hier Dostojewskij mit seinem eigenen, bisherigen [also romantisch-idealistischen, M.T.] Literaturverständnis ab, indem er in verfremdeter und verzerrter Form die Konsequenzen solchen Literaturverständnisses für das persönliche Verhalten der Helden gegenüber den Aufgaben, mit denen das Leben sie konfrontiert, zeigt. [14]

Dostojewskij beantwortet Gogols Kritik des Hoffmannschen Typs als einer in ihrem innersten Sinn unerfüllten Subjektivität, indem er das Motiv des Schreibens aufgreift, es aber dabei in den Formzusammenhang des Sich-selber-Erzählens zurückführt. Im Selberschreiben ergibt sich für Dostojewskijs Helden die Möglichkeit, sich Gogols Kritik an der Poesie zu eigen zu machen und dadurch ein zwar widersprüchlicheres, aber vollständigeres Selbstbewußtsein zu gewinnen [15]. Die Subjekte sind weder ihren poetischen Bedürfnissen, noch ihren abgestorbenen Lebenszuständen bedingungslos preisgegeben. Zwar scheitert der Vermittlungsversuch, aber gerade darin zeigt sich das Subjekt als lebendiges, die Subjektivität als widerständiger Prozeß.

4. Dostojewskijs *Arme Leute* (1846) - Empfindsamkeitskritik und Realitätsbewußtsein.

In seinem ersten Roman schreibt Dostojewskij die Geschichte Akakis noch einmal, aber mit verändertem Vorzeichen. Wieder ist der Held ein Abschreiber, der tagsüber in den Schreibkanzleien Selbstachtung und Würde billig zu Markte tragen muß und kaum die Kleider bezahlen kann, die seine Armut verdecken könnten. Auch Makar Dewuschkin wird zum Schluß dadurch zerstört, daß er das Wunschziel nicht erreichen kann, in dem er sich selbst gewinnen würde. Anders als im *Mantel* ist aber die subjektive Widerständigkeit des Helden von *Arme Leute* gegen die ihm aufgezwungenen Zustände durch ein sehr viel weiter entwickeltes Reflexionsbewußtsein verstärkt. Dies geschieht vor allem dadurch, daß Dostojewskij die Geschichte eindeutig in die empfindsame Tradition zurückversetzt. Dewuschkin ist gegenüber Akaki als lebendiges Subjekt vor allem dadurch restituiert, daß er abends, sofern nicht die Not ihn zum

[14] R. Neuhäuser, *Das Frühwerk Dostojewskijs*, a.a.O., S.22

[15] "Das, was in Gogols Gesichtskreis als Summe objektiver Züge gegeben war, die sich zu einer festumrissenen sozial charakteristischen Gestalt des Helden zusammenfügten, wird von Dostojewskij in den Gesichtskreis des Helden hineingeführt und wird darin zum Gegenstand des gequälten Selbstbewußtseins des Helden". Michail Bachtin, *Literatur und Karneval*, a.a.O., S.87. Allgemein spricht Donald Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism*, a.a.O., S.152 von einer "Humanisierung" Gogols durch Dostojewskij.

Anfertigen von Abschriften zwingt, seine *eigenen* Texte schreiben darf. Der Roman besteht als formaler Text des Sich-selbst-Erzählens aus den Briefen, die Dewuschkin und die verarmte, erheblich jüngere Warwara wechseln, mit der ihn eine allerdings wenig aussichtsreiche Liebe verbindet. Dewuschkin darf, mit anderen Worten, sein Begehren wieder an poetisch legitime Gegenstände heften, die Liebe und die schöne Literatur und erhebt sich durch diese Wahl über das graue Einerlei des Lebens. Gleichzeitig ist er sich aber der Lücke zwischen dem Idealanspruch poetischer Identität und der sie verweigernden Wirklichkeit ständig bewußt. Er artikuliert also die Widersprüche, die Akaki in seiner Dumpfheit gar nicht wahrnimmt.

Dewuschkins sentimentale Konditionierung wird vor allem in seinem Literaturbegriff deutlich. Bezeichnenderweise wird dieser im Zusammenhang mit seiner Lektüre des *Mantel* entwickelt, den er als eine gegen ihn persönlich gerichtete Schmähschrift auffaßt, so zum Verwechseln ähnlich sind sich die Titularräte Akakiewitsch und Dewuschkin. Dabei kritisiert der Held von *Arme Leute* die Genauigkeit von Gogols Beschreibung nicht nur, weil er glaubt, daß sie ihn seiner schützenden Anonymität beraubt und zum Gespött der Leute macht, wie er glaubt, sondern weil in ihr ein wesentliches Element dessen ausgespart ist, was er selbst unbewußt als seine Humanität begreift und auch für die Novellenfigur fordert. "Tugend" und "das Besondere und Erhabene". Dewuschkin, und mit ihm bis zu einem gewissen Grade auch Dostojewskij, kritisieren Gogol, weil er seinen Akaki auf das von außen Sichtbare reduziert und so nicht mehr zeigt als ein "nichtiges, leeres Beispiel aus dem ganz gewöhnlichen, alltäglichen Leben [73] [16]. Puschkins *Postmeister* gefällt ihm da schon besser. Hier wird die Oberfläche des Lebens durchbrochen, das Innere, Erhabene, Lebendige des Menschen erscheint, wo Akaki sich nur dumpf in sein Schicksal ergibt. Die Literatur spricht aus, was Dewuschkin selbst immer schon hätte sagen wollen, wenn er es gekonnt hätte.

Ich zum Beispiel bin stumpf. Das bin ich schon von Natur aus und kann kluge Bücher nicht lesen, aber dieses hier [gemeint ist der *Postmeister* M.T.] liest sich so leicht, als hätte ich es selbst geschrieben, als wenn ich mein Herz sozusagen, wie es auch sein mag, einfach umgekrempelt hätte, das Innere nach außen, und alles genau beschrieben. So ist es bei mir! Dabei ist es eine so einfache Sache, Herr du mein Gott! Wahrhaftig, ich hätte ebenso schreiben können; warum sollte ich das nicht gekonnt haben? Ich fühle ja doch dasselbe, genau so, wie es im Buche beschrieben ist. [67]

[16] *Arme Leute* wird mit Seitenangaben im Text zitiert nach Fjodor M. Dostojewskij, *Die kleineren Romane*, Vollständige Texte. Aus dem Russischen übersetzt von Marianne Kegel, H. Kolls, Arthur Luther und Erwin Walter. München 1963, S.5–138

Die Literatur bestätigt also, was Dewuschkin sich im Leben nur erhoffen kann: Daß da, im Kopf oder im Herzen, etwas ist, was den Menschen über die Verhältnisse erhebt und von ihnen unterscheidbar macht. Die Lektüre der Puschkin-Novelle leistet hier einem Gefühl Geburtshilfe, das mit sich selbst noch gar nicht bekannt ist. Mit Puschkins Hilfe knüpft Dewuschkin den Bezug zu dem, was als "Herz" sein eigentliches Ich sein soll.

Es ist eine schöne Sache [....] die Literatur [....] Eine tiefe Sache! Sie bekräftigt und stärkt das menschliche Herz [....]. Die Literatur ist ein Gemälde und ein Spiegel; da sind Leidenschaften, Ausdruck und feine Kritik, die Anleitung zum Nachdenken, ein menschliches Denkmal ...[56]

Als Gemälde und Spiegel bildet die Literatur das poetische Ich ab, als "feine Kritik" stellt sie kontemplative Distanz zur würdelosen Alltäglichkeit her und eröffnet so den Weg zum höheren Selbstgefühl.

Dewuschkins eigenes Schreiben orientiert sich nun an dieser Absicht, die Innendimension zu realisieren und sichtbar zu machen. Etwas zu verwegen ist freilich sein durch die Leichtigkeit Puschkins geweckter Wunsch, nun selbst Dichter zu werden und mit dem Erhabenen nicht nur vertrauten Umgang zu pflegen, sondern es auch im Sinne pekuniärer Würde zu realisieren, nach dem Beispiel seines Nachbarn, des Trivialschriftstellers Ratasjajew. Aber diese schnell wieder zurückgenommene Phantasie ist nur der Höhepunkt von Dewuschkins übergreifender Bemühung, die poetische Innerlichkeit in den privaten Schreibanläßen der Liebesgeschichte zu demonstrieren. Doch auch wo Dewuschkin in eigener Sache dichtet, ist die Poesie nicht ohne weiteres zugänglich als spontane Regung der Feder und der Seele. Er, der Nachfahre der empfindsamen Romantik, muß umständlich aus den *Büchern* kopieren, was sein Inneres oder gar die Liebe bedeuten soll. Wer in Lebensumständen wie den seinen ein erhabenes Innenleben haben will, bedarf spezieller Stimulierung von außen. Das Ausdrucksproblem Werthers ist damit auf den Kopf gestellt. Statt ihrer Entfremdung im "Gebosselten" sich zu erwehren, wird Innerlichkeit durch die sorgfältige Stilpflege überhaupt erst zugänglich. Innerlichkeit ist nicht mehr das transzendent Verbürgte, Apriorische, das aus dem Herzen kommt, sondern eine kulturelle Technik, die erst einmal eingeübt werden will.

In diesem Sinne benutzt Dewuschkin das Briefschreiben als Gelegenheit stilistischer Einübung. Erfolge kann er als Manifestationen erhebender Innerlichkeit gegen die Beschädigungen seiner Armut stellen und dadurch wiederum die Werbung um Warwara befördern. Da hier aber im Unterschied zum *Werther* in einer wirklich dialogischen Situation geschrieben wird, kann Dewuschkin

auch im "Stil" das Erhabene nicht unwidersprochen verwirklichen. Es ist Warwaras nüchterne, von eher materiellen Bedenken geprägte Weltsicht, die seine Poesie einem ständigen Wirklichkeitstest unterzieht. Dewuschkins Versuch poetischer Selbstproduktion wird dabei gleich doppelt zunichte. Erstens auf der rein literarischen Ebene der *Stilkritik* in den Diskussionen mit Warwara; dann auf der Ebene der Liebes*handlung* selbst.

Im ersten Sinn kritisiert Warwara immer wieder die konventionellen Elemente in Dewuschkins Stil, wobei sie weniger den authentischen Ausdruck seines Inneren vermißt als überhaupt handfeste Sachgehalte. Gleich zu Beginn beispielsweise nimmt Dewuschkin den angehobenen Vorhang in ihrem Fenster als Liebesgruß - dabei war er nur beim Zurechtrücken der Blumen versehentlich hängengeblieben. Im gleichen Brief will er seine miserable Situation durch einige Frühlingsgefühle übertrumpfen, die er dann im Vers ausklingen läßt, "O wär ich ein Vogel, ein Räuber der Luft". Aber Warwara macht ihn unerbittlich auf die Abgeschmacktheit dieser unschuldigen Wunschpoesie aufmerksam - es sind aus einem Buch abgeschriebene Phrasen.

es fehlen nur noch Gedichte im Brief [....] zarte Empfindungen, rosige Schwärmereien, alles ist da.....[12]

Warwara ergänzt ihre Stilkritik dadurch, daß sie Dewuschkin zwingt, die poetischen Phrasen an der Wirklichkeit zu messen, der sie ihn ja gerade entführen sollen.

Schreiben Sie doch recht ausführlich über ihr Leben und Treiben. Was für Leute Sie da umgeben und in welchem Einvernehmen Sie stehen [13]

Tatsächlich wird Dewuschkins Blick für die Realität geschärft. Weite Teile des Briefwechsels bestehen aus realistischen Beschreibungen seiner Verhältnisse [17]. Der Schreiber distanziert sich sogar, wenn auch nur vorübergehend, in starken Worten von der Poesie, deren Unangemessenheit als Strategie der Selbstverwirklichung Warwaras Kritik ihm immer wieder einschärft.

Was die Verse anlangt, so sage ich Ihnen [....], dichten ist in meinem Alter unziemlich. Verse sind Blödsinn! Für Dichten gibt es heutzutage Schläge in der Schule ..... [16]

In solchen Auseinandersetzungen der Briefpartner tritt die poetische Schwärmerei immer wieder gegen die realistische Sicht der Welt oder auch: das Modell der westeuropäischen Romantik gegen das der "natürlichen Schule" an. Poetische Antizipation und die Erinnerung an eine der poetischen Erfahrung noch unmittelbar zu-

[17] Dieser Aspekt vor allem fiel Dostojewskijs Zeitgenossen an *Arme Leute* auf und erregte ihre Bewunderung für den "russischen Balzac". vgl. Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism,* a.a.O., S.245f.

gängliche Vergangenheit zerplatzen an der ernüchternden Wirklichkeit, so wie der erhabene Stil Dewuschkins immer wieder in die kleinlichen Budgetberechnungen seines Armutsdaseins umschlägt, sozusagen der Kehrseite seiner poetischen Ergüsse.

Diese Desillusionierung wird nun über dem in *Arme Leute* wieder wichtigen Motiv des Selberschreibens als ein *Prozeß der Selbsterkenntnis* dargestellt, der die eigentliche, schreibend vollzogene Handlung ist. Dabei wird Warwara, die diesen Prozeß auslöst, zum Ursprungsort von Dewuschkins Selbstbewußtsein. Korrigierend wendet sie die monologische Selbstbezüglichkeit, die bei Akaki im *Mantel* ungehindert sich in sich selbst verbohren darf, auf die Realität; sie tut das zuerst durch die Kritik seines poetischen Stils, dann als Gegenstand von Dewuschkins Liebesbedürfnis, das ja den "Stil des Herzens" in der Wirklichkeit realisieren will. Schreiben ist nicht mehr in endloser Beschwörung von Liebe und Poesie der *Ersatz* sozialer Wirklichkeitsbezüge, sondern stellt umgekehrt als *Dialog* mit dem Briefpartner den Bezug auf das Außen her. Insofern die Begrenzung der poetischen Produktivität aber als Reflexion auf das Schreiben vollzogen wird, wird dieses in seiner diaristischen Dimension Medium der Selbstverständigung, wo es zunächst nur Medium der Innerlichkeit war.[18]

Konkret wird dies vor allem als Kritik am Stil. Dewuschkin lernt, daß das im erhabenen Stil Verwirklichte nichts mit ihm selbst zu tun hat; mehr noch, daß die Poesie als "Stil" immer schon die Kleider der Verhältnisse trägt. Man braucht zum mindesten gute Stiefel, wenn man ein erhabenes Innenleben haben will. Denn "wie wäre das, wenn alle wüßten, daß der Schriftsteller Dewuschkin geflickte Stiefel hat" [59]

Auch wenn es Dewuschkin schließlich gelingt, gegen das angelesene Konzept poetischer Würde ein originär-selbstbewußtes zu setzen, kommt er dahin durch die Stilkritik:

Ich weiß ja selber, daß ich nichts Großes vollbringe, indem ich Abschriften mache; und doch bin ich stolz darauf: ich arbeite im Schweiße meines Angesichts [....] Ach heißt es, er macht nur Abschriften! Was ist denn da etwa Unehrenhaftes daran? Meine Schrift ist so deutlich und gut, es ist

[18] Die Aufarbeitung der empfindsam-innerlichen Tradition durch die Selbstreflexion des Schreibens führt Dostojewskij überhaupt wohl zu seinen großen Themen, der Dichotomie von Selbst und Anderem, Traum und Erwachen, Selbstbetrug und "authentischer" Erfahrung. In ihrer gereizten Überspanntheit sind die Innenwelten von Dostojewskijs Helden immer Varianten des empfindsamen Syndroms, Folgen einer zur Selbstkritik und -wahrnehmung gezwungenen Innerlichkeit, die in quasi diaristischen, monologischen Situationen des Sich-selbst-Erzählens entsteht. Vgl. dazu den Verweis auf Michail Bachtins Dostojewskij-Interpretation oben S. 37

angenehm, sie zu betrachten, sogar seine Exzellenz ist zufrieden [....] Stil besitze ich keinen; [....] darum bin ich auch im Dienst nicht vorwärtsgekommen. Ich weiß das alles. Wenn aber alle Leute nur entwerfen wollten, wer würde dann die Abschriften machen? [51]

Die als "Stil" unerreichbare und überdies als zweifelhaft erkannte Innerlichkeit wird im zweiten Schritt durch die konkretere der Liebe ersetzt. Dewuschkin verliebt sich richtig, d.h. nicht nur, um sich durch angelesene Merkmale des "Herzens" und stilistisches Wortgeklingel über die Umstände zu erheben. Beschrieben wird diese Konkretisierung der Poesie in der Liebe als ein Erwachen aus einem "Schlafzustand", eine Formulierung, die den verächtlichen Seitenblick auf den gogolschen Akaki verrät.

Ich weiß, mein Täubchen, wie sehr ich ihnen Dank schuldig bin! Als ich Sie kennenlernte, fing ich an, auch mich selbst besser kennen zu lernen, und diese Erkenntnis mündete in meine Liebe zu ihnen. Vordem, mein Engelchen, war ich einsam und sozusagen in einem Schlafzustand, wie wenn ich nicht auf der Welt wäre [....]. Als Sie mir aber erschienen, da erleuchteten Sie mein dumpfes Herz und meine Seele erglühte, und ich empfand eine seelische Ruhe und sah ein, daß ich kein schlechterer Mensch sei als die anderen auch; daß ich zwar durch nichts glänze, keinen Schliff besitze, vom guten Ton wenig verstehe, dennoch aber ein Mensch sei von gleichem Herzen und Denkvermögen wie andere Menschen. [100]

Leider aber entreißt Dewuschkin die poetischen Ideale den entfremdeten Formen des "Stils" nur, um sie als in der Wirklichkeit eingeforderte desto schmerzlicher zu verlieren. Denn auch die Liebeshandlung des Romans bestätigt, was schon für die Literatur galt - sie ist genauso wie der Stil von finanziellen und sozialen Voraussetzungen abhängig, wenn sie konkret werden will. Nachdem Dewuschkin seine bescheidenen Geldmittel an die Werbung um Warwara gegeben hat, heiratet diese in realistischer Einschätzung der Lage den gänzlich unpoetischen, dafür aber betuchten Bykov. Auf den letzten Seiten gelten Warwaras Sorgen ganz den Äußerlichkeiten ihrer bevorstehenden Hochzeit. Ihr nun ungehindert sich entfaltender Sinn fürs Materielle läßt kaum zu, daß sie noch viel Sinn für Dewuschkin und seine innere Not hat. Es scheint also doch so zu sein, daß Liebe, Würde und Herz am ehesten und sichersten in der Einsamkeit des Schreibens zu haben sind.

Als Ergebnis des Romans ist dies niederschmetternd. Fast genauso erbarmungslos wie Akaki wird nun auch Dewuschkin aufs Maß der Wirklichkeit zurechtgestutzt. Der Unterschied ist, daß er seine aufs Konkrete gelenkten und dann enttäuschten poetischen Überschüsse in seinen Briefen artikuliert und so die entwürdigende Stummheit Akakis durchbricht. Gerade weil Dostojewskij seinen Helden auch noch am Schreiben festhalten läßt, als seine literarischen und amourösen Ambitionen gescheitert sind, wird die widersprüchliche

Form der poetischen Energie bestätigt. Sie zielt auf die Wirklichkeit und ist doch mit deren Enttäuschungen noch nicht am Ende.

Es kann doch nicht sein, daß dieser Brief der letzte ist! Wie soll es denn auch – so plötzlich, geradeswegs endgültig der letzte? Aber woher denn, ich werde schreiben und Sie werden auch schreiben [....] wo sich gerade jetzt mein Stil zu verbessern anfängt [....] Ach meine Liebe, als ob der Stil was zu bedeuten hätte! Ich weiß doch gar nicht mehr was ich schreibe jetzt, ich weiß es nicht, nichts weiß ich und überlege es auch gar nicht und verbessere den Stil nicht sondern schreibe nur, um zu schreiben, nur um ihnen mehr schreiben zu können .... [136]

In der Vorform des Monologs, die sich hier als "Schreiben nur um zu schreiben" abzeichnet, ist die Würde des Subjekts an die Möglichkeit gebunden, den poetischen Überschuß zu *artikulieren*, sei es auch nur als Konfusion einer inhaltslosen Innerlichkeit[19]. In seinem Schreiben über das Ende des Briefwechsels hinaus besteht Dewuschkin wider alle vernünftige Einsicht darauf, daß sein inneres Potential, das "Herz", so verwundbar es sich in den konkreten Realisationsformen des Stils bzw. der Liebe zeigt, nichts Chimärisches ist und einen Anspruch auf Ausdruck und Verwirklichung hat.

Dostojewskij verfährt in seinem ersten Roman also widersprüchlich mit den Motiven der Poesie und des Schreibens. Einerseits verstärkt er in der Polemik gegen den "Stil" und seine Klischees die von Gogol vorgetragene Kritik an einer leeren und entleerten, das Wirklichkeitsleben verfehlenden Innerlichkeit. Andererseits aber bestätigt er die Notwendigkeit poetischer Dissoziation vom Vorhandenen und begründet in ihr die Würde, die Selbstwahrnehmung und den Selbstausdruck als Grundlage des Schreibens.

Dewuschkin bleibt in seinem Schreiben irgendwo zwischen Poesie und Leben hängen, in einer Zwischenstellung, die für den Typus des "Überflüssigen" überhaupt charakteristisch ist. In mancher Hinsicht erinnert das an die jeanpaulsche Doppelheit und Diskontinuität, aber doch sind gegenüber den Texten des letzten Kapitels die Akzente deutlich verschoben. Gegenüber dem nun neu erhobenen Primat der Wirklichkeit hat der Sonderbereich der Kunst, in dem die Widersprüche nicht nur gekennzeichnet, sondern auch gleich

[19] In diesem "Schreiben nur um zu schreiben" gibt sich die Unendlichkeit des Selbstbewußtseins zu erkennen, ein aus der Empfindsamkeit stammendes und dem empfindsamen Syndrom verbundenes Merkmal von Dostojewskijs Helden. Diese Unendlichkeit der Innerlichkeit begründet hier, gegenüber dem gogolschen Typus, die Würde Dewuschkins. Spätere Texte Dostojewskijs zeigen aber, wie daraus eine schlechte Unendlichkeit wird, die "ausweglose Unvollendbarkeit" des Selbstbewußtseins, in der die Krise des "modernen Bewußtsein" wurzelt. Vgl. Bachtin, *Literatur und Karneval*, a.a.O., S.90.

imaginär ausgetragen und in der gezielten "Vermeidung" der Realität bewältigt wurden, keinen Anspruch mehr. Dewuschkin, überhaupt Dostojewskijs Helden, lassen es immer wieder auf eine Überprüfung ankommen, wie weit man mit den imaginären Energien und der autonomen Selbstbestimmung im Leben kommt. Literatur und Leben werden nicht in der Schreibstube auseinandersortiert, sondern in *Experimenten der Lebenspraxis*. Damit aber verschärft Dostojewskij wieder den grundsätzlichen Konflikt, der in dem ironisch-distanzierten, künstlich-künstlerischen Sich-selbst-Erzählen der zuletzt untersuchten Texte aus dem Blick zu geraten drohte. Die Schreiber ziehen sich jetzt nicht mehr auf eine literarische Lebenspraxis *neben* dem Leben zurück, sondern beharren auf der *Gleichzeitigkeit* von poetischem Anspruch und Wirklichkeit. Sie sind nicht mehr damit zufrieden, im Schreiben, in den Büchern zu leben, sondern wollen Leben *wie* im Buche, auch wenn sie, wie der nächste Text zeigen wird, dabei riskieren, daß ihre Identität bis zum Platzen gespannt wird.

5. Dostojewskijs *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch* (1864) - Hypertrophie der Reflexion und Wirklichkeitsschwärmerei.

a. Reflexivität und Wirklichkeitsverlust

Der Kellermensch - einen Namen hat der Schreiber von Dostojewskijs *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch* ja nicht - ist seiner Geschichte nach ein Verwandter des poetischen Dewuschkins oder gar dessen konsequente Fortentwicklung. Da hat sich einer, nach einschlägigen negativen Erfahrungen, von allen konkreten Belangen des Lebens mehr oder weniger zurückgezogen und beschäftigt sich redend und schreibend im Winkel des "Kellerlochs" [20] mit sich selbst. Ein wichtiger Bezugspunkt dieser Rückzugsposition voller Ressentiments und hadernder Resignation ist auch hier ein Liebesabenteuer, vielleicht der verfehlte Höhe- und Sinngebungspunkt des Lebens,

[20] Eine zusammenfassende Beschreibung der Kellerlochmetapher im Werk Dostojewskijs findet sich bei Monroe C. Beardsley, "Dostoevsky's Metaphor of the 'Underground'", in: *Journal of the History of Ideas*, 3 (1942), S.265-290. Dieser einflußreiche Aufsatz sieht im Kellermenschen das "Menschliche" auf einen gemeinsamen Nenner gebracht, nämlich den Willen nach Originalität, der in einer Situation demütigender Vermassung zur "seed of revolt" wird (ebd. S.267) Diese Formulierung liefert den Titel der großen Dostojewskij-Biographie von Joseph Frank.

der nun aber bereits 16 Jahre zurückliegt. Es sind Jahre, die mit Ausnahme frenetischen "Aufzeichnens" weitgehend ereignis- und ergebnislos zugebracht wurden, im Kellerloch.

Das "Schreiben um zu schreiben", die Endsituation von *Arme Leute*, steht somit am Anfang der *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch*. Nun aber ist aus den noch zaghaften, die Subjektivität begründenden Reflexionsversuchen eine analytische Wut geworden, die ein geordnetes Schreiben fast unmöglich macht. Die begriffliche Stoßrichtung dieser Wut soll trotzdem summarisch aus dem Text herausgezogen werden, der in seinem ersten Teil ja aus einem wahren Schwall pseudophilosophischer Tiraden besteht. Die Reflexionen des Kellermenschen sind in dieser Hinsicht zu einem Anthologiestück existentialistischer Prosa und darüberhinaus einem Urtext der Moderne geworden[21].

In erster Linie richtet sich die Reflexion des Kellermenschen auf die Versuchung, die autobiographische Erinnerung an die zurückliegenden emotionalen Ereignisse lebenspraktisch produktiv werden zu lassen im Sinne des Sich-selbst-Erzählens, so wie das in Dostojewskijs *Helle Nächte*, einem anderen frühen Kurzroman, der Fall ist. Der zum literarischen Träumen neigende Held macht hier den schwärmerischen Erinnerungsakt seiner diaristischen Aufzeichnung buchstäblich zum einzigen und immer gegenwärtigen Lebenssinn. Schwärmerei und Empfindsamkeit, nicht nur als Element der erinnerten Erlebnisse, sondern auch als Produkt des autobiographischen Erinnerns selbst, schleicht sich nun auch in den Text des Kellermenschen ein, wird dort aber sogleich Gegenstand vehementer Kritik. Die Poesie gilt ihm als insgesamt fataler Einfluß, obwohl auch ihm (nicht weniger als dem Schreiber im erwähnten *Helle Nächte*) die reflexhaft-mechanisch verfügbaren Klischees der Literatur geradezu unvermeidlich sind, mit deren Hilfe sich für jede Zumutung des Lebens noch ein "edles Schlupfloch" finden läßt, eine poetische, kompensierende Interpretation.

---

[21] Walter Kaufmann, *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, New York 1956, nennt die *Aufzeichnungen* "the best ouverture to existentialism ever written" [S.14]. Für Wolf Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojewskijs*, München 1973, sind sie "das erste bedeutende Werk einer neuen Gattung des Ich-Erzählens [.....], die sich erst eigentlich in den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts, unter dem Vorzeichen moderner, philosophischer Strömungen (Existentialismus, Philosophie des Absurden) voll entfaltet und entwickelt hat" [S.255]. Die von René Welleck zusammengefaßte Interpretationsgeschichte der *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch* [*Dostoevsky. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J. 1962, S.1–16] hatte sicher ihren Höhepunkt in den 50er Jahren zusammen mit dem existentialistischen Philosophieren.

Übrigens löste sich immer alles in Wohlgefallen auf durch einen trägen, berauschenden Übergang zur Kunst, das heißt, zu den herrlichen Formen des Lebens, die fertig vorhanden, bei Dichtern und Romanschreibern zusammengestohlen waren und sich allen möglichen Diensten und Ansprüchen anpassen ließen, [571] [22].

Der Text hat ein stark literaturkritisches Interesse, wo er die fast axiomatische Konditionierung der Empfindungen und Erfahrungen durch die "Kunst" kritisiert, das Syndrom des "Stils" also. Anhand von zahlreichen Beweisen geiselt der Kellermensch die Ausrichtung seiner Phantasie aufs "Manfredartige", "Herrliche und Erhabene" [571] oder auch "Europäische, George Sandsche" [621] und macht für seine Neigung zum poetischen Eskapismus teils Verletzungen und Zurückweisungen durch das Leben selbst, teils aber einfach die Gewöhnung durch schlechte Lektüre verantwortlich. Kritisiert wird nicht nur, daß in der Überspanntheit des Inneren der Bezug zur Wirklichkeit verloren geht, wie bei den "über den Sternen schwebenden deutschen oder gar französischen Romantikern [....] auf die nichts Eindruck machte, mag die Erde unter ihnen beben" [559]. Im Kellermenschen begehrt ein sozusagen philosophisch-intellektuelles Wahrheitsstreben dagegen auf, daß sich der Begriff der spontanen, präreflexiven Erfahrung überhaupt verflüchtigt in der Allgegenwart der Ordnungs- und Sinnsysteme der Kunst, diesen "fertig vorhandenen, herrlichen Formen des Lebens". Der Kellermensch sieht in ihnen nicht mehr nur die Produkte einer rein privaten Imagination, ihm ist es so, als würde die subjektive Energie in diesen schönen Täuschungen zu einem allgemeinen Ordnungssystem, einem Mythos zusammenwachsen[23].

Komplementär zu dieser Poesiekritik entwickelt der Kellermensch deshalb nachgerade eine Wirklichkeitssucht. Ein "hysterisches Verlangen nach Widersprüchen und Gegensätzen" [562] steigt in ihm auf. Noch die poetische Energie selbst, die in *Arme Leute* doch als praktisch apriorischer Widerspruch gegen die Dürftigkeit der Umstände gerechtfertigt war, wird nun kritisch aufgehoben. Denn

---

[22] Seitenangaben im Text beziehen sich auf die Übersetzung der *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch* von Arthur Luther in Fjodor M. Dostojewskij, *Erzählungen*, a.a.O., S.521–638.

[23] Beardsley, *Dostoevsky's Metaphor of the Underground*, a.a.O. spricht von einer Revolte des Kellermenschen gegen die modern-rationalistisch-euklidische Ordnung und Vernünftigkeit. Michael Holquist konkretisiert diesen Begründungsmangel geschichtsphilosophisch als Zurückweisung des (westlichen) Konzeptes der *Geschichte* als kausaler Ordnung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Eine solche Ordnung erscheine ihnen angesichts der "messiness of ordinary lived experience" als Mythos. (*Dostoevsky and the novel*, a.a.O., S.52ff.)

der Kellermensch verdächtigt auch den Lebensekel, den "romantischen Widerwillen", den er bei sich selbst verspürt, als literarische Chimäre.

Wo sich der "Stil", das "Buchmäßige" und "Romanhafte" überall vor die Erfahrung schiebt, wird schließlich die Wirklichkeit selbst zum Mythos. In seinem problematischen Verhältnis zur Außenwelt, an die er sich "nie [....] gewöhnen" kann [581], fühlt sich der Kellermensch nicht nur durch die Heteronomie der Umstände bedroht, sondern in fast dem gleichen Maße auch durch die wohlfeilen Sinnsysteme der erhabenen Redensarten, mit deren Hilfe er sich vor ihnen schützen will. Sie werden zu einem Gefängnis, aus dem er keinen Ausweg sieht.

Hier ist ein kurzer Rückblick angezeigt. Indem der Kellermensch in dieser Situation den emphatischen Begriff einer "lebendigen, wirklichen" Wirklichkeit gegen die von den Büchern manipulierte, von literarischen Attitüden affizierte und geordnete Erfahrung stellt, vollzieht er eine ähnliche Wendung wie Werther gegen den gesellschaftlichen, kollektiven Zugriff auf die individuelle Erfahrung. Nur wird unterm Anspruch eines gewissermaßen existentiellen Erfahrungsrealismus von Werther die stürmische Empfindsamkeit gegen die trockene Aufklärung gestellt, während der Kellermensch ein betont nüchternes, aber ebenso radikal individualistisches Objektivitätsideal gegen die gefühlige Romantik aufbietet, die mittlerweile Tradition geworden ist. Hier wird ein Kreislauf sichtbar, bei dem sich der zuerst anti-literarisch akzentuierte Wirklichkeitsbegriff auf einer neuen Stufe selbst wieder als Teil literarischer Tradition und Sinnbildung erweist.

Wirklichkeitssucht und Poesiekritik führen dahin, daß der Kellermensch den Begriff der "authentischen" Erfahrung nur noch negativ bestimmen kann, als Destruktion der "herrlichen Formen des Lebens", als hysterischen Widerspruch, letztlich als das nur schwer Erträgliche und Sinnlose. "Wirklich" ist das Gegenteil schwärmerischer Weichheit, es wird durch eine Art von Härtetest bestimmt, für den er auch die niedrigsten Instinkte zu erkunden bereit ist. Am ehesten hat die Aura des emphatisch Wirklichen, was den erhabenen Sinn beleidigt und recht "jämmerlich, unliterarisch und alltäglich ist" [582]

Kein Wunder, daß der Kellermensch "in der Wirklichkeit stets den Mut" verliert [563]. Insofern das Sinnvakuum bleibt, ist seine Form der Erfahrungssuche ja besonders geeignet, gerade jene idiosynkratische Reaktion des "romantischen Widerwillens" freizusetzen, die von der Wirklichkeit ablenken soll. An den Tiefpunkten chaotischer Sinnlosigkeit weiß er sich gar nicht mehr anders zu behelfen als

durch erneute Flucht ins Erhabene. Alle möglichen romanhaften Sinnmodelle werden aufgeboten, nur um dann in "ontologischen Experimenten" der Wahrheitsfindung als Fiktionen verworfen zu werden. Die Existenz des Kellermenschen hat also doch wieder ein brüchiges Fundament: "Ich erdichte mir ein Leben, um wenigstens irgendwie zu leben" [533][24]

Die Unentrinnbarkeit der imaginären Selbstproduktion läuft damit auf die Unmöglichkeit hinaus, das vom Bewußtsein unverstellte Jetzt zu leben; ein Problem, das sich von Werther bis hin zum Schreiber der *Konjekturalbiographie* auch den anderen Schreibern stellte und auch den Ich-Schreiber von *Helle Nächte* umtreibt. Aber anders als dort gibt der Kellermensch sich nicht damit zufrieden, in die Schwärmerei zurückzufallen. Er weigert sich, den Produktionen seiner Empfindsamkeit zu erliegen und hält mit beträchtlicher analytischer Wut an seinem radikalen Begriff einer Wirklichkeit jenseits aller privaten oder kollektiven Sinnfiktionen fest, auch wenn dieser doch immer wieder in irrealisierenden Setzungen der Imagination verloren geht und so letztlich utopisch bleiben muß. Denn der radikale Wirklichkeitsbegriff des Kellermenschen ist an sich nicht weniger mythisch als die von ihm angegriffene literarisch strukturierte Erfahrung.

Das Wirklichkeitsverhältnis des Kellermenschen wird darüber zu einer Kette katastrophaler Umschläge, von "dunklen, lichtscheuen Ausschweifungen", vor denen er dann in den erhabenen Zusammenhängen des Denkens, Träumens, Schreibens und Lesens Zuflucht sucht. Entweder ist er ein "Held" oder aber ein "Dreck; ein Mittelding gab es nicht" [570]. Über alle Gebühr strapaziert er ein sartresches Gefühl des Wirklichkeitsekels, das dann aber doch nur verschiedene Ordnungsstrategien seiner Imagination provoziert, die er dann zu gegebener Zeit wieder kritisch destruiert. Der Kellermensch nähert sich der Wirklichkeitserfahrung im Modus des Duells[25], so wie er sich dem Offizier auf dem Newskij-Prospekt nähert, von dem er sich vermutlich völlig grundlos beleidigt fühlt. "Da ist er wieder, der Zusammenstoß mit der Wirklichkeit", ruft er und müßte

---

[24] Damit ist natürlich das Syndrom des Sich-selbst-Erzählens beschrieben. In Holquists sehr griffiger Formulierung: "The characteristic dilemma animating a Dostoevskian novel is how a character finds, or fails to find a story he can live as his own" (*Dostoevsky and the novel*, a.a.O., S.X.)

[25] Das Duell als zentrales, der romantischen Tradition zugehöriges Motiv der russischen Literatur beschreibt Waclaw Lednicki, *Russia, Poland and the West*, a.a.O., S.195. Lednicki faßt es auf als Parodie des französischen Ehrenduells. Nicht um den *point d'honneur* gehe es, "the Russian duel takes on rather the character of a challenge to fate".

doch wissen, daß es bei erratischen Hakenschlägen bleiben wird, dem leeren und endlosen Wechsel von imaginärer Produktion und kritischer Destrution, bei einer Reflexionsbewegung, in der das Bewußtsein nie seine eigene Grenze, die "ursprüngliche Ursache", sondern immer nur sich selbst, die bodenlose Subjektivität erreicht [26]. Auf der Suche nach der "Wirklichkeit" entfernt sich der Kellermensch damit immer weiter von ihrem Begriff und verstrickt sich in die Widersprüche eines Reflexionsbewußtseins, das zuletzt nur noch hektisch um sich selber kreist.

Wo sind die ursprünglichen Ursachen, auf die ich mich stützen kann, wo sind die Grundlagen? Woher soll ich sie nehmen? Ich übe mich im Denken, und folglich zieht bei mir jede Ursache eine noch ursprünglichere nach sich, und so weiter, bis in die Unendlichkeit. [534]

b. Die Lisaepisode

Während der erste Teil der *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch* im wesentlichen aus freischweifenden Erörterungen besteht, finden sich im zweiten Teil persönliche Reminiszenzen des Kellermenschen. Der Autor und Herausgeber nennt ihn in einer Fußnote "die eigentlichen Aufzeichnungen". Das Verhältnis zwischen diesem plötzlichen autobiographischen Versuch und dem vorausgegangenen Monolog und seinen destruktiven Tendenzen erklärt sich durch das beschriebene Reflexionsdilemma. Wurden im ersten Teil alle Begriffe von Zusammenhang, Tradition, Kontinuität, Erfahrung, Logik (2 x 2 = 4), überhaupt alles, was "echt Positiv" [536] ist, widerlegt, will der Kellermensch mit seinem autobiographischen Versuch nun seine Existenz plötzlich wieder auf die "Geschichte" gründen, "um wenigstens irgendwie zu leben".

Aber das so in der formalen Zweiteilung des Textes gespiegelte Dilemma der Reflexivität bestimmt auch das Erzählte selbst und soll auf dieser Ebene zunächst erläutert werden. Der Keller-

[26] "Der 'Mann aus dem Kellerloch' löst nicht nur alle möglichen festumrissenen Züge seines Charakters in sich auf, indem er sie zum Gegenstand der Reflexion macht, sondern er läßt diese Züge vielfach ganz vermissen [....] über ihn läßt sich nichts sagen, er figuriert nicht als Mensch des Lebens, sondern als ein Subjekt des Bewußtseins und der Tagträumerei. Für den Autor ist er nicht Träger neuer Eigenschaften, die dem Sebstbewußtsein gegenüber neutral wären [....] Dem Autor kommt es vielmehr gerade auf das Selbstbewußtsein des Helden, auf dessen ausweglose Unvollendbarkeit, auf dessen schlechte Unendlichkeit an." Bachtin, *Literatur und Karneval*, a.a.O., S,90. Bachtin betont auch, daß der Kellermensch selbst immer das letzte Wort über sich hat, das "Wort seines Selbstbewußtseins", um mittels dieses Wortes ein anderer zu werden als jener, der er jetzt ist" [ebd. S.93]

mensch erinnert sich daran, wie er vor vielen Jahren nach einem gemeinsamen Abendessen mit ehemaligen Schulkameraden in ein Bordell mitgenommen wird, wo er mit der Prostituierten Lisa schläft. Eine ihm hinterher offensichtlich peinliche Situation, die er damit überspielt bzw. mit nachträglichem "Sinn" füllt, daß er dem Mädchen eine langatmige Moralpredigt hält, die zuletzt in einer warnenden Geschichte mündet. Diese Geschichte ist völlig aus der Luft gegriffen, vielleicht ist sie aber von dem Nekrasov-Gedicht "Anläßlich des naßen Schnees"[27] inspiriert, das dem zweiten Teil der *Aufzeichnungen* vorangestellt ist, also durch die Poesie. Trotz ihrer zweifelhaften Wirklichkeitsgrundlage bestimmt diese Erzählung nun die weitere Situation: Sowohl das Mädchen als auch der Kellermensch selbst sind sichtlich bewegt, beide erliegen der Suggestivität der Moralpredigt.

> Ich wußte, daß ich schwerfällig sprach, sogar wie ein Buch sprach [....]. Ich ahnte, [....] daß meine Bücherweisheit die Sache noch unterstützen würde. Aber jetzt, wo ich Wirkung erzielt hatte, wurde mir plötzlich bange [....]. Niemals noch war ich Zeuge einer solchen Verzweiflung gewesen. Sie lag auf dem Bauch und hatte das Gesicht fest in die Kissen gedrückt [....] Ihre Brust wollte zerspringen [613f.]

Es sind die Effekte seiner Phrasendrescherei, die ihm Angst machen. Damit konfrontiert, schlägt die imaginäre Produktivität sofort in zynische Kritik um. Natürlich kann er nicht als "lebendige" Wirklichkeit akzeptieren, was als Folge seiner windigen Lügengeschichte geschieht. Zwar gibt er dem Mädchen, als Zeichen einer sich anspinnenden Herzensbeziehung, seine Adresse. Aber er tut es eigentlich, um sie los zu sein. Nichts fürchtet er mehr als ihren Besuch, eine Befürchtung, die sich wieder in den Begriffen der Literatur- und Poesiekritik artikuliert:

> Sie wird kommen! [....] rief ich [....] Wenn nicht heute, so morgen [....]. So ist die verfluchte Romantik aller dieser *reinen Herzen!* O welche Abscheulichkeit, welche Dummheit, welche Beschränktheit dieser verdammten, empfindsamen Seelen! [....] Und wie wenig Idylle war nötig (und die Idylle war dazu noch erlogen, erdichtet, aus Büchern geschöpft), um ein menschliches Leben sogleich auf meine Weise umzukrempeln. [620]

Es ist also auch hier wieder die Dialektik des Ausdrucks, die wirksam wird, das Mißtrauen gegenüber dem, was aus der eigenen Ausdrucksintention geworden ist. Dabei gilt das Mißtrauen nicht nur dem allzu gefälligen Stil der buchmäßigen Rede, sondern den Empfindungen, die sie bei dem Mädchen und bei ihm selbst auslöst. Sofort wird die Richtung des Begehrens nun verändert. Statt weiter

[27] Dieses Gedicht [S.556] beleuchtet nicht zuletzt die melancholische Grundsituation des Kellermenschen als Sinnverzweifeltem und Sinnsuchendem. Auch so fügt er sich gut in die Motivreihe des Sich-selbst-Erzählens ein.

als sentimentale Wunschphantasie auf eine Liebesgeschichte mit dem Mädchen zu drängen, nach dem Handlungsmuster von *Arme Leute* und *Helle Nächte*, wird nun nur noch ihre abgeschmackte Konventionalität wahrgenommen und kritisiert. Kaum hat er auf der Suche nach der lebendigen Wirklichkeit die Liebesgeschichte angebahnt, stößt er sie aus Angst vor der literarischen Fabrikation wieder zurück. Die Grundlage seiner Erfahrung bleibt zweifelhaft.

Ein weiterer Umschwung erfolgt nun aber, sobald die Gefahr eines Besuches der armen Lisa vorüber scheint. Gleich wieder fühlt der Kellermensch sich einsam und ohne rechten Lebenssinn. Eine Leere, die er sogleich mit neuen Phantasien füllt. Er steigert sich zu tränenseligen Gefühlsausbrüchen über der Phantasie, daß er das Mädchen aus der Gosse rettet - Gefühlsausbrüche, die dann sogleich wieder an der Wahrnehmung ihrer Hohlheit zusammenbrechen, die sich vorzüglich aus der Reflexion ihrer *literarischen* Konventionalität ergibt. Im Text des Kellermenschen nimmt sich das so aus:

Mein Geschöpf, du bis mein, du bist mein Geschöpf, du bist rein, herrlich, du bis mein herrliches Weib:
Zieh dreist und ohne dich zu schämen
Als Herrin meines Hauses ein.
Dann leben wir herrlich und in Freuden, reisen ins Ausland und so weiter und so weiter. Mit einem Wort, mich übermannte der Ekel und ich endete damit, daß ich mir selbst die Zunge zeigte. [621]

Als Lisa nun zu guter letzt doch noch kommt, erklärt er ihr reumütig- und wahrheitsgemäß, daß es sich da nur um ein "Spiel" [630] handle, er meint: um monomanische Allmachtsphantasien, in denen er Lisa zum Objekt seiner Imagination macht. Aber inzwischen weiß niemand mehr, auch er selbst nicht, ob die Wahrheit hier nicht nur eine weitere Lebenslüge ist.

Weil ich nur mit Worten spielen, nur in Gedanken träumen will. Aber weißt du, was ich tatsächlich will: daß ihr Euch alle zum Teufel schert, das ist's! Ich brauche Ruhe! [631]

Durch ihr Erscheinen hat Lisa die Wünsche des Kellermenschen erfüllt, aber auch durchkreuzt, umsomehr, als sie nun auf seine Beleidigungen mit Liebe und Mitleid reagiert, statt sich einschüchtern zu lassen und wegzugehen. Das bringt ihn erst recht in Wut - nicht nur stört Lisa sein Machtspiel, sie macht ihn, indem sie sich seinen Manipulationen entzieht, ihrerseits zum *Objekt*. Plötzlich sind die Rollen vertauscht, weil nun

sie die Heldin war, ich aber ein genauso erniedrigtes und zermalmtes Geschöpf, wie sie es in jener Nacht mir gegenüber gewesen war. [633]

Als Moment der Selbsterkenntnis könnte dies ein Wendepunkt in dieser Episode oder überhaupt der Geschichte des Kellermenschen sein. Die Begegnung mit der "lebendigen Wirklichkeit" wäre die

Begegnung mit dem *anderen Subjekt*. Aber diese Konfrontation ist ihm doch zuviel:

> Das "lebendige Leben" hatte mich so zermalmt, daß mir sogar das Atmen schwerfiel.

Nun wird alles in einer neuerlichen Manipulation wieder aufgehoben und die Souveränität des Kellermenschen bzw. sein imaginärer Solipsismus wiederhergestellt. Noch einmal macht er sich in einer leidenschaftlichen Umarmung über das Mädchen her, nur um diese letzte Version des sentimentalen *happy ending* dadurch wieder zu vernichten, daß er ihr einige Rubelscheine in die Hand drückt, eine "aus Büchern angelesene Grausamkeit" [635]. Als Lisa endgültig weg ist, kann der versöhnliche Schluß des Ganzen unbehindert phantasiert werden: "Eine Beleidigung - das ist doch eine Reinigung" [636]. Seine Grausamkeit, so lügt er sich vor, wird der sittlichen Läuterung des Mädchens dienen.

Die Episode illustriert, wie die Erfahrung immer wieder mit Hilfe der literarischen Muster abgelesen wird. Aber anstatt in der so nach den poetischen Modellen interpretierten Wirklichkeit die ersehnte Ruhe zu finden, wird die Interpretation auf der frenetischen Suche nach der "ursprünglichen Ursache" wieder zerstört. Der Begriff der lebendigen Wirklichkeit bleibt letztlich genauso chimärisch wie Werthers Absolutheitsideal einer poetischen Totalität. So werden die beiden in Gogols *Mantel* von Akaki noch stumpf und mechanisch verfolgten Ideale, die Identität der Poesie und der Körperwelt, zu unerreichbaren Grenzwerten einer dialektischen Bewegung, in der im Grunde der Prozeß der Subjektivität zu erkennen ist.

Der Kellermensch scheitert, weil er ohne die immer wieder kritisierte Produktivität der Imagination ebenso wenig auskommt, wie andersherum Werther ohne den leidigen Bezug zur Realwelt der Tatsachen. Die empfindsam-poetische Vorstellungswelt Werthers war ebensowenig realisierbar wie nun die enthusiastische Selbstpreisgabe ans "lebendige Leben", durch welche alle buchmäßigen Attitüden der Empfindsamkeit überwunden und aus der Erfahrung getilgt werden sollen. Beide werden somit zu Opfern dessen, was sie ihrem emphatischen Selbstbegriff nicht assimilieren können: Werther das der Realität, der Kellermensch das der poetisch konditionierten Imagination, die ebenso allgegenwärtig ist. Während Werther zum Märtyrer seines radikalen Subjektivismus wird, geht der Kellermensch nicht weniger erhaben daran zugrunde, daß er sich mit dem "lebendigen Leben" die, wie er betont, schwerste und würdigste Aufgabe herausgesucht hat. Im Schlußabschnitt der *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch* wendet er sich provozierend an den Leser,

um gerade diesen heroischen Aspekt seines Scheiterns herauszustreichen.

Was mich aber [....] betrifft, so trieb ich in meinem Leben nur das bis aufs Äußerste, was sie nicht bis zur Hälfte auszuführen gewagt hätten. Zudem hätten Sie ihre Feigheit noch als Klugheit angesehen [....] So daß ich womöglich noch lebendiger dastehe als Sie! Sehen Sie doch genauer hin! Wir wissen ja nicht einmal, wo das Lebendige jetzt lebt, und was es ist, wie es heißt. Lassen Sie uns allein ohne das Buch, und wir werden uns sofort verirren [....] Wir empfinden es sogar als eine Last, Menschen zu sein – Menschen mit echtem, *eigenen* Fleisch und Blut; [....] Wir sind Totgeborene [....] Bald werden wir es durchgesetzt haben, daß wir unmittelbar von der Idee geboren werden. [638]

c. Das Schreiben des Kellermenschen

Dieses Resümee, das schon das ganze Wirklichkeits- und Existenzpathos des 20. Jahrhunderts vorwegnimmt, bezieht sich nun nicht nur selbstkritisch auf die erzählten Episoden seines Lebens, sondern vor allem auch auf den Prozeß des Aufzeichnens und Schreibens selbst. Die Unauflösbarkeit der "Idee", die Endlosigkeit des erhabenen Denkens, die Unmöglichkeit eines präreflexiven Wirklichkeitsverhältnisses, weil die Strukturierungstätigkeit des Bewußtseins, wie der Igel im Wettlauf mit dem Hasen, "immer schon da" ist, – das alles treibt den Schreiber dieser Aufzeichnungen um und macht auch seinen Text zu einem Abenteuer des heroischen Widerstands gegen die "Idee".

Soweit das Schreiben seiner autobiographischen Absicht nach dem Zersplitterten, Chaotischen und Unberechenbaren der Erfahrung wenigstens *post festum* einen Sinn geben soll, akzentuiert es das Dilemma des Kellermenschen nur erneut. Er selbst läßt keinen Zweifel aufkommen, daß er seinem Text keine bessere Chance auf Wahrheit gibt als allen anderen "herrlichen Formen des Lebens". Seine kritische Einstellung gegenüber poetischen Sinnsystemen aller Art machen Selbsterkenntnis oder gar autobiographische Selbstobjektivierung de facto unmöglich. Deshalb wendet sich das Schreiben hier auf die destruktivste Art laufend gegen sich selbst. Wie im erratischen Verlauf der berichteten Liebesgeschichte will die Reflexion auch in jeder sentimentalen Autosuggestion, jedem Anflug einer subjektiv-buchmäßigen Strukturierung und Zähmung der chaotischen Wirklichkeit um eine Nasenlänge voraus sein. Dies macht die *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch* so konfus und jeden Versuch einer schlüssigen Rekonstruktion – sei es im ersten Teil als ko-

härente gedankliche Argumentation, sei es im zweiten als psychologisierendes, autobiographisches Portrait - recht aussichtslos [28].

Aber gerade darauf kommt es dem Kellermenschen an. Es ist seine destruktive Methode der Wahrheitsfindung, daß er die Kritik der poetischen Modelle in immer neuen Widersprüchen, Dissoziationen und Selbstvorwürfen auf die Spitze treibt. Die konstruktive Erzählabsicht, die auf "historische Wahrheit" zielt, ist so natürlich nicht möglich.Das Schreiben wird dadurch zu einem willkürlichen Akt; es ist für den Kellermenschen ja auch durch nichts anderes als die Laune der melancholischen Phantasie motiviert. Er schreibt genau so, wie er der Prostiuierten Lisa eine Geschichte erzählt: nur um mit großem Aufwand die Konsequenzen wieder aus der Welt zu schaffen.

> Ich langweile mich, weil ich unausgesetzt müßig bin. Das Schreiben sieht aber wirklich wie eine Arbeit aus. Man sagt, daß der Mensch durch Arbeit gut und ehrlich werde [....] Heute schneit es den ganzen Tag, ein nasser, gelber, trüber Schnee. Gestern schneite es auch [....] Ich glaube, daß mir anläßlich des nassen Schnees jene Anekdote eingefallen ist, die mich jetzt nicht mehr los lassen will. So mag es denn eine Erzählung anläßlich des nassen Schnees sein. [556]

Dieser Schreiber legt es also nicht auf Selbstfindung in der "Geschichte" des Lebens an. Im Gegenteil, alles Pathos des autobiographischen Schreibens wird von vornherein diskreditiert. Er entwirft Episoden, weil ohne sie die Erfahrung leer, ohne Feierlichkeit und Stil ist. Gleichzeitig aber insistiert er darauf, daß die lebendige Wirklichkeit nicht im buchhaft-stilvollen Aufzeichnen sichtbar wird, sondern allenfalls in den Löchern, welche die Selbstkritik darin wieder hineinreißt. Deshalb werden epische Formen wie Autobiographie, Beichterzählung, Liebesgeschichte in den *Aufzeichnungen* zwar benutzt, in ihrer Struktur dann aber immer wieder untergraben.

Gleich zu Beginn des zweiten Teils, also der "eigentlichen Aufzeichnungen", wird der jede Autobiographie begründende Vertrauenspakt zwischen Schreiber und Leser [29] mit der Bemerkung zerstört,

---

[28] Nicht zuletzt, weil der Kellermensch selbst mit seinem stets letzten Wort dem Interpreten in die Rede fällt. Zurecht schreibt Bachtin, "Über den Helden der *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch* vermögen wir buchstäblich nichts zu sagen, was er nicht schon selber wüßte." *Literatur und Karneval* a.a.O., S. 92.

[29] Der "pacte autobiographique" ist nach Phillipe Lejeune (*Le Pacte Autobiographique*, Le Seuil 1975) ein die autobiographische Form erst begründender Vorvertrag zwischen dem Leser, der sich verpflichtet, das Erzählte als

eine "wahrheitsgetreue Selbstbiographie" sei laut Heine aus Gründen der Eitelkeit unmöglich [vgl. 554]. Das Projekt einer rein monologischen Selbstanalyse im schmucklos-unliterarischen, eines Lesers nicht bewußten Tagebuchstil wird als Alternative diskutiert, aber ebenso verworfen. Der Kellermensch führt an, die stilistische Aufarbeitung sei, bei aller Verfälschung, die sie bedeuten mag, doch unverzichtbares Ingredienz des Sich-selbst-Erzählen.

> Ich schreibe nur für mich selbst, und erkläre ein für allemal, daß ich, wenn ich so schreibe, als ob ich mich an die Leser wendete, es nur tue, weil mir das Schreiben auf diese Weise leichter fällt. Das ist nur eine Form, eine leere Form, ich werde niemals Leser haben [....]. Auf diesem Papier nimmt sich alles viel feierlicher aus. Es liegt etwas Eindringliches darin, man kann über sich selbst ein richtiges Urteil fällen, der Stil bereichert sich. [555]

Anders als Jean Paul in seinen ironischen Losreißungen, erlaubt der Kellermensch dabei nun nicht, daß das literarisch produzierte Bild des Lebens wenigstens im Bewußtsein seiner Diskontinuität, also quer-poetisch für den Lebenssinn einspringen darf. Indem sofort wieder zerstört wird, was jeweils als stabiles Sinngefüge einer erzählten Welt episch Kontur annimmt, ist das Schreiben des Kellermenschen statt auf Sich-selbst-Erzählung oder Selbsterfindung auf dessen Zerstörung angelegt. Immer gibt es etwas zu widerrufen, was nicht die lebendige Wirklichkeit, sondern nur Zutat des Bewußtseins ist. In der diaristischen Dimension der Schreibhandlung sind diese kritischen Einlassungen das Äquivalent der erzählten "Zusammenstöße mit der Wirklichkeit".

Zusammen mit den theoretischen Erörterungen im ersten Teil läßt die so erläuterte Schreibsituation im zweiten Teil keinen Zweifel daran, daß die autobiographische Intention, "gegen sich selbst völlig offen zu sein" [554] hier dadurch erfüllt wird, daß der epische Zusammenhang der Autobiographie *zerstört* wird. Das Ziel der autobiographischen Selbsterkenntnis wird nicht durch poetische Ab-

---

[Fortsetzung von Seite 145]

Wahrheit zu glauben, und dem Autor, der verspricht, sich an die Wahrheit zu halten. Notwendig ist dies, weil innerhalb der Ich-Erzählung zwischen Wirklichkeitsaussage und Fiktion nicht zu unterscheiden ist, wie Käte Hamburger gezeigt hat. (*Logik der Dichtung*, a.a.O., S.248; vgl. auch oben S. 32. Anm. 42) Beliebig bleibt die Aussage des Kellermenschen aber gerade deshalb, weil sie auf sein solipsistisches Universum beschränkt bleibt und eben nicht nach Art der Autobiographie oder der Konfessionserzählung (man könnte auch an dramatische Monologe denken) von einem Publikum "ratifiziert" wird, das gemeinsam mit ihm die Verantwortung für das zugrundegelegte Bedeutungssystem des Textes übernimmt. (Zu diesem Aspekt Terence Dodd, "The Underground Man's Confession and his Audience" in: *Rice University Studies* 61 (1975), S.27-38

bildung und Identifizierung verfolgt, sondern auf dem Wege einer negativen Dialektik, die sich überhaupt gegen jede Selbstdarstellung und -erkenntnis wendet, da sie immer nur Modellcharakter haben könnte und zudem von der literarischen Tradition im weitesten Sinne verfälscht ist.

Die Suche nach der spontanen, präreflexiven Wirklichkeit führt so zu einer Dialektik von Sich-selbst-Erzählen und seinem ständigen Verwerfen. Das Leben wird darüber zur diskursiven Tätigkeit reduziert, wird reine Reflexion. Im Schreiben des Kellermenschen wird vor den Augen des Lesers nicht weniger inszeniert als eine aporetische Lebenspraxis, in der das Bewußtsein alle Erfahrung in sich auflöst. Das Programm poetischer Selbstproduktion ist auf den Kopf gestellt, es erfüllt sich negativ. Das Schreiben führt nicht zur Einheit und Autonomie des Selbst, sondern vergrößert systematisch die Lücke zwischen dem poetisch Erfundenen und dem emphatisch "Wirklichen", zwischen *Stil* und *lebendigem Leben*, zwischen Denken und Sein. Es verbannt den Kellermenschen nur immer tiefer in seinen Winkel, aus dem Leben ins Kellerloch des Bewußtseins, es wird selbst das Instrument der cartesianischen Spaltung, die es ja doch überwinden helfen sollte. So wird redend und schreibend, auf der Suche nach der emphatischen, vom Bewußtsein nicht mehr überholbaren Wirklichkeit, deren Begriff, sogar deren Möglichkeit aufgeweicht.

Versuche es einmal, laß dich von deinem Gefühl blindlings, ohne Überlegung, ohne ursprüngliche Ursache fortreißen, indem du wenigstens für diese Zeit das Bewußtsein verbannst [....] Übermorgen [....] wirst du anfangen, dich selbst zu verachten, weil du dich wissentlich selbst bemogelt hast. Und das Ergebnis? Eine Seifenblase und die Trägheit. Oh, meine Herrschaften, ich halte mich vielleicht nur deshalb für einen klugen Menschen, weil ich mein ganzes Leben nichts beginnen, nichts vollenden konnte. Mag ich ein Schwätzer sein, ein unschädlicher, verdrießlicher Schwätzer wie wir alle. Aber was ist da zu machen, wenn die eigentliche und einzige Bestimmung jedes klugen Menschen das Geschwätz ist, das heißt ein vorsätzliches Dreschen leeren Strohs? [535]

Schreibend erfüllt der Kellermensch diese Bestimmung mit radikaler Konsequenz. Die Katastrophe seiner - im ersten Satz ja schon eingestandenen - Krankheit besteht darin, daß er zu "klug" ist, um zu akzeptieren, was als Einheit, Zusammenhang, Poesie und Identität immer nur in den Diskursen entworfen wird. Wo Jean Paul an der literarischen Identität, im ironischen Bewußtsein ihrer Künstlichkeit oder, wie der Kellermensch es nennt, in "wissentlichem Bemogeln" wenigstens den ästhetisch antizipierenden Genuß hat - der ihm dann auch in der außerliterarischen Lebenspraxis weiterhilft - zerschneidet der Kellermensch solches Ineinanderspielen von Kunst

und Leben[30]. Aber mit der falschen Wirklichkeit des "Buchmäßigen" löst sich ihm auch die andere, lebendige auf. Er will die wirkliche Erfahrung ohne das Bewußtsein davon und erhält nur die Leere des sich ständig widersprechenden, sich selbst negierenden Bewußtseins. So aber wird der epische Zusammenhang der "Geschichte", den der Kellermensch ablehnt, nicht durch die Wirklichkeit ersetzt, zu der er durchstoßen will, sondern nur durch den performativen Zusammenhang eines ziel- und endlosen Schreibens. Die Person, die in der Geschichte hätte entstehen sollen, wird zur bloßen Rede; das Leben ist nur noch das Bewußtsein davon.

Die anti-autobiographische Tendenz der *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch* ist das eigentliche Maß des von ihrem Schreiber erlittenen Identitätsverlusts. Nie wird sein Ich episch, also objektiv abgeschlossen zu einer von der Erzähltätigkeit selbst verschiedenen und unterscheidbaren Gegenständlichkeit. Stattdessen verschwindet, was sich an epischen Bruchstücken, an Erzählbarem entfaltet, immer wieder in der Handlung des Schreibens selbst. Das Leben wird nicht im Sich-selbst-Erzählen in die Ordnung der Geschichte gebracht; vielmehr besorgt nun das Schreiben, als destruktive Tätigkeit des Bewußtseins im Akt des Erzählens, die *Auflösung der Geschichte*. An die Stelle der magischen Augenblicke von Fülle und Ganzheit tritt dabei die Leere zerstörter Sinnmodelle. Es kommt dem Kellermenschen ja gerade darauf an, die Autosuggestion – der nach dem empfindsamen Modell der Schreiber von *Arme Leute* fast erlag – immer wieder von neuem zu zerstören.

Das ist natürlich eine genauso endlose Sache wie die magische Beschwörung des Schreibens. "Doch genug; ich will nicht mehr 'aus dem Kellerloch' schreiben", sind die letzten Worte des Monologs. Aber der Autor korrigiert seine Figur. Es geht immer weiter, nur kann er den endlosen Rede- und Bewußtseinsfluß dieser Subjektivität nicht in der Erzählung unterbringen.

Übrigens enden die 'Memoiren' dieses widersinnigen Menschen hier noch nicht. Er hielt es nicht aus und setzte seine Aufzeichnungen fort. Aber uns will dünken, daß man hier Schluß machen könnte. [638]

[30] Wo beides getrennt ist, also auch der wenigstens für den ironischen Blick, ästhetisch noch einheitliche Begriff des Selbst zerfällt, ist Identität nicht einmal mehr als diskontinuierliche möglich. Sie zerfällt, wird "dualistisch", wie Holquist das nennt (vgl. *Dostoevsky and the Novel*,. a.a.O., S.112), ist so aber den Namen nicht mehr wert. Das Projekt emphatischer Identität ist gescheitert: "The dream of a unity so great that words would be superfluous, has become a nightmare of separation" [ebd. 155]

d. Zusammenfassung

Das Schreiben "aus dem Kellerloch" artikuliert das Bewußtsein einer aporetischen Selbstentfremdung, indem es die werthersche Schwärmerei umkehrt. Wo Werther das Selbst als imaginäre Ganzheit beschwört und als Fülle des Augenblicks schreibend festhalten will, bleibt dem Kellermenschen von den Destruktionen der Selbstobjektivierung nur noch der auf dem Papier von der Spitze der Feder umschriebene Raum, das Hier und Jetzt in leerer Abstraktheit. Als Aufhebung alles falschen, vom poetisch-imaginären Bewußtsein produzierten Sinnes verspricht es noch die größte Nähe zur "lebendigen Wirklichkeit" des Ichs.

Zwar rechnet der Kellermensch mit der empfindsamen Vergangenheit der Bourgoisie [31] ab - das macht vor allem der erste Teil explizit. Aber immer noch ist seine Verzweiflung recht eigentlich die in ihr ausgedrückte über die Begrenztheit individueller Erfahrung, die Unmöglichkeit, die divergenten Prozesse des Bewußtseins, die Selbstentfremdungen in der Wirklichkeit aufzuheben. Im radikalen Antisubjektivismus des Kellermenschen hat das Totalitätsstreben des schwärmerischen Irrationalismus seine moderne Form gefunden. Denn die Zurückweisung der Schwärmerei durch den Kellermenschen ist nichts weniger als schwärmerisch. Nicht von ungefähr erinnert sein Anspruch auf lebendige Wirklichkeit "ohne Buch" an Werthers Verdikt gegen die Entfremdungen der Zivilisation, des Bewußtseins, der Ordnung des Erzählens. Aber offensichtlich ist der Anspruch der Reflexion gegen die Schwärmerei nur in ebenso aussichtslosen Beschwörungsakten durchzusetzen wie derjenige der Schwärmerei gegen die Reflexion. So machen die Paradoxien des Kellermenschen vor allem eines klar: Daß das von sich selbst überwältigte Allmachtsgefühl der empfindsamen Romantik und das Ohnmachtsgefühl des

[31] Dostojewskij stellt nach der Interpretation Holquists einen Zusammenhang her zwischen der bürgerlichen Individualität, dem Sprachverlust und der gleichzeitig mit ihm wachsenden Redseligkeit. Der bürgerliche Mensch ist, da er an seine Einzigartigkeit glaubt, allein, kann seine Sprache nicht mehr mit anderen teilen, sie verliert ihren Sinn. Was die Individuen in der bürgerlichen Gesellschaft allenfalls noch teilen, ist das Bestreben, die innere Leere zu verdecken. "Thus the dominant mode of their discourse is eloquence, hyperbole." (*Dostoevsky and the Novel*, a.a.O., S.47). Der Kellermensch kritisiert diesen Zustand, dessen Opfer er dennoch wird. Was Dostojewskij beschreibt, ist nichts anderes, als die Aushöhlung der empfindsamen Utopie durch die Tatsache, daß sie nicht in den Lebenszuständen, sondern allenfalls im Reden darüber konkret werden kann. (vgl. oben S. 46ff.)

modernen Ich, das sich, seiner transzendentalen Begründungen endgültig verlustig, nun in masochistischem Enthusiasmus der Wirklichkeit überantwortet, Momente ein- und derselben Bewegung sind. Die Analyse von Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* im nächsten Kapitel soll dies bestätigen.

Zwischenbilanz: Der Begriff der "Geschichte" im Sich-selbst-Erzählen.

Die in den letzten beiden Kapiteln untersuchten Texte zeigen, wie und unter welchen Bedrängnissen und Enttäuschungen der ursprüngliche, positive Begriff der poetischen Einheit des Selbst umschlägt und zuletzt nur noch als Denkfigur der Negation übrig bleibt. Geschrieben wird nach wie vor im Hinblick auf eine Identität, die im und über das Schreiben gefunden werden soll: Beim Schreiber der *Konjekturalbiographie* in der als "italienischer Tag" bezeichneten Wunschlosigkeit; in Raabes *Chronik* im "gewaltigen Buch Welt und Leben", in dem sich die Individualität versöhnlich auflöst: Dostojewskijs Dewuschkin träumt sein "wenn ich ein Vogel wär" - aber bei allen stellt sich die poetische Einheit eben nicht ohne weiteres her. Die autosuggestive Wirkung des Schreibens wird durchkreuzt sobald es von der Reflexion erfaßt und sich seiner Fremdbestimmtheit und Abhängigkeit, seiner Künstlichkeit und Konventionalität bewußt wird. Allenthalben tritt der lediglich *literarische* Charakter der im Schreiben möglichen Identität hervor: In der *Konjekturalbiographie* am Warencharakter des Buches, der ausführlich thematisiert wird; bei Raabe in den Gattungsverweisen auf Chronik, Märchen und die wiederholte Metapher vom großen Lebenszusammenhang als einem großen "Buch"; bei Dewuschkin aus *Arme Leute* oder stärker noch dem Helden von *Helle Nächte* am Problem des "Stils", dessen Fehlen bei diesen Epigonen Werthers dann zum Scheitern des Sich-selbst-Erzählens führt. Wo so aber der Lebensanspruch und das Schreiben miteinander verquickt sind, kommt es zu Konflikten zwischen dem Leben in der Wirklichkeit und dem in den Büchern, Konflikte, die schon im *Werther* auftraten, dort aber vom empfindsamen Enthusiasmus des schreibenden Helden noch einmal überrollt wurden. Nun aber bestimmen sie immer deutlicher der Gang des Schreibens und damit auch die Struktur der Texte. Die Ordnungskonzepte des Sich-selbst-Erzählens erreichen die Utopie der poetischen Erfahrung nicht mehr unmittelbar und direkt.

Der Konflikt zwischen Leben und Schreiben entfaltet sich jedoch mit einer gewissen inneren Logik. Die Abfolge der interpretierten Texte zeigt, wie an die Stelle des ursprünglichen Begriffs poetischer Selbstbezüglichkeit als einer transzendentalen, emphatisch-augenblickshaften Erfahrung zunächst kompensatorisch als Ersatzbegriff derjenige der "Geschichte" tritt (Kapitel III), nur um dann von der einmal in Gang gesetzten Reflexion des Schreibens ebenfalls ausgehöhlt zu werden, wie zuvor die Utopie des poetischen Augenblicks (Kapitel IV). Zu verfolgen ist, wie das enthusiastisch-schwärme-

rische Bewußtsein zum zerissenen einer beschleunigten Reflexion wird. Die Differenz in sich selbst, in der das Ich-Bewußtsein seinen Ursprung hat [32], tritt aus der Dumpfheit eines bloß melancholischen, "unglücklichen" Bewußtseins heraus ans Licht zunehmend geistreicher Bewußtheit. Damit zeigt sich im geschichtlichen Zusammenhang der Texte genau die gleiche Tendenz, die jedem einzelnen von ihnen im Kern innewohnt.

Werther war darum bemüht, durch die ihn selbst überwältigende Reproduktion der ehemaligen Naivität das "ehrliche" [33], mit der Welt noch einige Bewußtsein, das er an Lotte so bewundert, auch für sich selbst zu haben. Er knüpft im Verweis aufs Vorbild der "patriarchalischen" Zustände seines Homer am Begriff einer Erfahrung an, die ihm selbst nur als Literatur verbürgt ist. Er ignoriert, daß ihm das "einfache Bewußtsein des Wahren und Guten" [34] dadurch ja schon unwiederbringlich verloren ist, daß er darauf reflektiert und es für sich, als individuelles und selbstbestimmtes haben will. Deshalb bleibt der Nachvollzug der präreflexiven, poetischen Identität eben dies - "poetisch", ein schwärmerischer Selbstbetrug, der zuletzt als Todespoesie außer Reichweite von Realität und Reflexion gebracht wird.

In den auf den *Werther* folgenden Texten wird nun diese autosuggestive Schwärmerei an ihrem Ursprung erfaßt, denn die schreibenden Helden nehmen sich in ihrer imaginären Produktivität wahr, kommen ihrem oft etwas theatralischen Gebaren *als* Schreibende auf die Schliche. Sie finden, daß sie nicht nur ihrer sozialen Existenz nach, sondern auch in den poetischen Gegenentwürfen von sich selbst entfremdet sind. Der emphatische Entwurf des Selbst, das enthusiastische Gefühl der Subjektivität, dem Werther noch huldigte, verliert nun allmählich jene Überzeugungskraft, durch die es überhaupt nur die Form einer Erfahrung annehmen könnte. So wird im Bewußtsein der Schreiber der Begriff das Herrschende; nur als gedankliche Bestimmung einer widersprüchlichen Lebenspraxis, nicht aber als emphatische Lebenserfahrung, ist die Einheit des Selbst noch herzustellen.

Jean Paul und Raabe nun, bei aller Verschiedenheit, begrenzen diese destruktive Bewegung des Denkens, sobald sie sich ankündigt

---

[32] vgl. dazu oben S. 24-29 und Manfred Frank, *Das Problem der Zeit in der deutschen Romantik*, a.a.O., S.17f.

[33] Lionel Trilling wendet die Begriffe der hegelschen Bewußtseinsphilosophie in diesem Sinne in seiner Wertherinterpretation an. *Sincerity and Authenticity*, London 1972, S.47-52.

[34] Hegel, *Phänomenologie des Geistes. Theorie-Werkausgabe*, Band 3. Frankfurt 1970, S.387

noch einmal. Deshalb sind ihre Texte auch Beispiele einer Literatur, die lebenspraktisch konstruktiv werden kann, indem sie in unterschiedlicher Weise doch Identifikationsmöglichkeiten anbietet. Entscheidend ist in diesen Texten der Begriff der "Geschichte", als historischer Zusammenhang der Individual- oder der Weltgeschichte, der nun dem schreibend-räsonnierenden Ich der Gegenwart, das den poetischen Blick auf sich werfen will, als Korrelativ und Perspektiv an die Hand gegeben wird. Denn im historischen Draufblick nimmt sich das reale Durcheinander von Halbheiten und Kompromissen in einem Leben noch ganz passabel aus, für das Werther sich zu schade war. Was im Einzelnen lückenhaft widerständig und prosaisch ist, wird in der Gesamtschau einheitlich, harmonisch, sinnvoll und poetisch. Dabei lassen aber Jean Paul und Raabe, die im Durcheinander des Augenblicks Ordnung schaffen (durch das Modell des 7-stufigen Lebenslaufs oder die Einbettung der Gassen- in die Sozialgeschichte) keinen Zweifel daran, daß ein solcher Zusammenhang eine nützliche Simulation ist, die an die Stelle der wirklichen Erfahrung tritt, nämlich der Selbstentfremdung in diesem "Vorhofe des Seins", die real nicht aufzuheben ist.

Deutlich wird dieser ironische Vorbehalt vor allem im Vergleich zur Autobiographie [35]. Die im Kapitel III untersuchten Texte liefern ja nicht die Realgeschichte des Individuums oder den "Roman" des inneren Menschen. Statt solchermaßen die "Wahrheit" über das Selbst zu berichten, retten sie sich vielmehr eingestandenermaßen in die Fiktion, um in ihr die Elemente autosuggestiver Schwärmerei zu retten, die fürs Sich-selbst-Erzählen wichtig sind. Fiktion bedeutet dabei mehr als bloßes Erfinden, sondern meint jenes Leben, das seine Grundlage in den Wörtern hat, das durch die Sätze konstituiert und deshalb dem wirklichen überlegen ist. Indem die *Konjekturalbiographie* der poetischen Geschichte des Ichs einen deutlich fiktiven Status zuweist, der eingestandenermaßen der Gegenwart des Schreibenden, hier und jetzt und nicht seinem Leben als abstrakter Ganzheit korrespondiert, verwahrt sie sich auch gegen die Tendenz jeder Autobiographie, die von außen verfügten, teils zufälligen, teils unabänderlichen Zustände des realen Lebenszusammenhangs verklärend zu legitimieren. Wo in dieser Absicht das Autobiographische dazu neigt, Dichtung und Wahrheit ununterscheidbar zu mischen, das eine durch das andere befestigend und verschönernd, trennt die *Konjekturalbiographie*, wo sie nur kann, zwischen der Unpoesie des das soziale Ich determinierenden Lebens-

[35] Die folgenden Überlegungen knüpfen an den Vergleich Memoiren, Autobiographie und diaristisches Sich-selbst-Erzählen im 1. Kapitel an, vgl. oben S. 39ff.

laufes und dem "authentischen" Ich poetischer Identität. Als ironische Subversion der autobiographischen Form im allgemeinen und der goetheschen Autobiographie im besonderen gelesen, verweist die *Konjekturalbiographie* gerade auf das Brüchige und Zusammengesetzte der im Lebenslauf als Gang durch die äußeren Verhältnisse erarbeiteten Identität und ihren Unterschied zur emphatisch poetischen. Der Identitätsbegriff, den das Sich-selbst-Erzählen der *Konjekturalbiographie* herstellen und darstellen kann, ist gegenüber dem der Autobiographie weniger ambitiös, insofern er nur im Raum des Schreibens, in der Fiktion erreichbar und gültig ist; er ist zugleich aber mißtrauischer und kritischer, weist den Kompromiß der "Geschichte" zurück, auch wenn Jean Paul nicht aus Überzeugung, sondern aus lebenspraktischer Klugheit sich seiner bedient.

Auch bei Raabe ist die poetische Form der wachholderschen Weltgeschichte deutlich als Substrat der Erfahrung konstruiert, die dem Ich direkt nicht zugänglich ist. Allerdings wird jetzt dieser poetische Ersatz nicht mehr ständig dem Test des doch fordernden Ichs unterzogen. Hier hilft die Selbstverleugnung des Individuums über die Tatsache hinweg, daß seine "Geschichte" im resignativen Selbstverständnis, mit dem sich Wachholder aus dem Leben zurückzieht, deutlich kompensatorischen Charakter hat und zudem nur im "Buche" gültig ist.

Die Gemeinsamkeiten beider Texte zeigen sich bei allen Unterschieden, wenn man sie mit den russischen vergleicht. In beiden verhindert das Modell der Geschichte, obwohl als poetisches Substrat tatsächlich gescheiterter Vermittlung erkannt, daß die Wirklichkeitserfahrung und der poetische Selbstbegriff so drastisch aufeinanderprallen wie in den Texten Dostojewskijs. Der ironisch-kritisch von der Autobiographie ins Sich-selbst-Erzählen übernommene Begriff der Geschichte ist es, der die katastrophale Konfrontation von poetischer Utopie und Realität verhindert. Wo aber das Schreiben im ironischen Spiel der Fiktion zusammenfügt, was sich der nüchternen Wirklichkeitserfahrung als unvermittelt zeigt, wird das Schriftstellerdasein, dem solches gelingt, zum Paradigma eines Lebens neben sich selbst, eines poetischen Lebens neben dem real-prosaischen. Dabei sind, in der *Konjekturalbiographie* und in der *Chronik der Sperlingsgasse*, Poesie und Leben an der Grenze zwischen privatem Schreiben und professionellem Autorenhandwerk diskontinuierlich verbunden. Widersprüchliche Bewußtseinsmodi können in solchem Schreiben koexistieren - etwa die Beschwörung des emphatischen Ichs und die Reflexion seiner Wirklichkeitsferne. So ist hier das erhabene Schreiben noch einmal gerechtfertigt, aber ironisch, nämlich ohne daß es mit der Lebenspraxis verwechselt würde.

Im weniger schreibfreundlichen Klima der Dostojewskij-Texte gibt es fürs Erhabene nicht einmal mehr diese ironische Rechtfertigung einer notwendigen Illusion. Was der Schreiber der *Konjekturalbiographie* sich ständig im Bewußtsein hält, was Wachholder eher stillschweigend zur Voraussetzung seiner Dachstubenexistenz macht, kommt jetzt als zerstörerischer Schock: Die Erkenntnis, daß die poetische Vermittlung nie als wirkliche Erfahrung eingeklagt werden kann und darf, weil es sich dabei ja um *bloßes Reden* handelt. Bei den Helden Dostojewskijs tritt das reflexive Denken am diaristischen Pol des Schreibens und gerade in den der Autosuggestion vorbehaltenen Momenten durch nichts mehr beschränkt hervor und macht jede enthusiastische Erfahrung im Sich-selbst-Erzählen zunichte. Distanz wird zum Strukturmerkmal des Selberschreibens, zur Vergangenheit und ihren enthusiastischen Gehalten; zur eigenen Erfahrung dieser Vergangenheit in der Schreibgegenwart, überhaupt zu jedem Begriff, den sich der Schreiber von sich selbst macht, einschließlich desjenigen seiner "Geschichte". Durch die uferlosen Einlassungen des Reflexionsbewußtseins gegen die Schwärmerei werden die Schreiber nun zu Repräsentanten einer spezifisch "modernen" Erfahrung, die immer drastischer zum Vorschein kommt: nämlich derjenigen des Selbstbewußtseins, sich selbst nicht begründen zu können. [36]

Der Zusammensturz des Projektes poetischer Selbstversöhnung als Dichten in *Arme Leute*, Träumen in *Helle Nächte*, als Versuch autobiographischer Selstbestimmung in den *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch*, führt zu Katastrophen des Selbstverlustes. Dostojewskijs Figuren werden nicht müde, davon zu sprechen, daß sie "keine Geschichte" haben. Sofern das melancholisch klingt, wird die poetische Selbstbestimmung noch einmal eingeklagt; sie scheitert aber drastisch und katastrophal, weil die "Geschichte" sich nicht mehr aus den disparaten Elementen von Fiktion und Wirklichkeit, Schwärmerei und den praktischen Erfordernissen zusammenbringen läßt. Zuletzt kommt diesen Schreibern in allzu abrupten Umschlägen von realitätsverleugnendem Überfliegen der Schwärmerei und der unsanften Wahrnehmung der damit nicht kompatiblen Realitäten sogar jeder vernünftige Begriff des Selbst abhanden. Und umso abrupter sind diese Brüche und Umschläge, als jetzt nichts mehr zusammengehalten wird vom "Stil", von der Gutgläubigkeit einer "romantischen Gesinnung", kurz: von den Konventionen einer *literarischen Lebenspraxis*. Sie vor allem ist es ja, gegen die sich die gesteigerte Reflexionswut der Dostojewskij-Helden richtet.

[36] vgl. dazu den Überblick "Zum Begriff der Subjektivität seit der Romantik" in: Gerhard vom Hofe/Peter Pfaff, *Das Elend des Polyphem*, a.a.O., S.1-28

In der Kritik am "Blödsinn der Poesie" ist das Selbstbewußtsein auf der Suche nach seiner Wirklichkeitsgrundlage, seinem "Ursprung" und stößt immer nur auf poetische Chimären, auf die romanhaften Gaukeleien der eigenen Rede, auf "Geschichten". Die performative Selbstbezüglichkeit, die Erzählfähigkeit, die poetische Phrase, die alles und jedes in Beschlag nimmt, kurz: die Produktivität des schwärmerischen Bewußtseins mit ihren literarischen Strukturierungen, hat sich so sehr vor jede "Erfahrung" gelegt, daß diese in ihrer reinen und unverfälschten, rohen und authentischen Form nun nachgerade zum utopischen Grenzwert, zum neuen poetischen Konzept wird. Geschichtslosigkeit wird zum Ideal, das "lebendige Leben", das "Leben ohne Buch" [vgl. 648], wie es der Kellermensch emphatisch dem Leben der empfindsamen Helden mit und in den Büchern gegenüberstellt.

So weit geht er aber damit, daß jede auch nur andeutungsweise Vermittlung zwischen subjektivem Begehren und Wirklichkeit als Verfälschung aufgefaßt wird, als Ausweichen vor der existentiellen, wiewohl eigentlich mythischen Wirklichkeitserfahrung, die für ihn an die Stelle des alten Poesieideals tritt, oder genauer: in der das alte Projekt der Poesie vom Totalitätserlebnis eines "allumfassenden" Ichs umschlägt in sein Gegenteil eines rechten Wurmgefühls von Selbstvernichtung, Selbstauslöschung und Bewußtlosigkeit, wie wir ihm im nächsten Kapitel in Rilkes *Malte* dann wiederbegegnen werden, nun allerdings in verklärter Form.

Konkret werden Dostojewskijs Helden mit diesem Wirklichkeitsmythos nur in Form von Katastrophen bekannt, in der negativen Dialektik, in der sie ihre eigenen, unausrottbaren poetischen Projekte und Einstellungen zu Fall bringen. Der "Zusammenstoß mit der Wirklichkeit", den sich der Kellermensch als das "Schwierigste" vornimmt, ist nichts anderes als der Zusammenbruch des schwärmerischen Bewußtseins und seiner erhabenen Konzepte. Aber diese Negation der Poesie bringt den Kellermenschen keinen Schritt näher an die Wirklichkeit heran oder aus dem Gefängnis seines Bewußtseins heraus; sie bleibt vielmehr ein Willkürakt des manisch in sich selbst verstrickten, "zerissenen Bewußtseins". Hegels Beschreibung des zerissenen Bewußtseins paßt dann auch genau auf die Rede des Kellermenschen: Sie ist das "Hohngelächter über das Dasein sowie über die Verwirrung des Ganzen und über sich selbst; es ist zugleich das sich noch vernehmende Verklingen dieser ganzen Verwirrung.[37]

[37] Hegel, *Phänomenologie. Theorie-Werkausgabe*, Band 3, a.a.O., S. 390. Hegels Demonstrationsobjekt ist Diderots *Le Neveu de Rameau*.

KAPITEL V: Neues Wirklichkeitsideal und Ende des Sich-selbst-Erzählens.

1. Überblick

Das selbstbewußte Bewußtsein findet an sich selber nichts – oder eben Nichts – worauf es nun einmal seine Sache praktisch oder theoretisch stellen könnte. Also überantwortet es sich der Faktizität, die alsbald aufgrund ihres Gewichts die Existenz usurpiert.[1]

Das ist die in den *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch* beschriebene Wende der Geschichte der Subjektivität, die nun für die Entwicklung der poetischen Selbstproduktion und des Sich-selbst-Erzählens einen emphatischen Begriff der Wirklichkeit bereitstellt, der an die Stelle der poetischen Utopie tritt. Als möglichst nackte, unverstellte, grausam alle versöhnlicheren Absichten des Subjekts hinwegfegende, wäre diese Wirklichkeit nichtsdestotrotz ein Ort, an dem der alte Widerspruchsgeist der Subjektivität zum Stillstand kommen müßte, das ständige Widersprechen – sei es gegen die poetischen Konventionen und Illusionen, sei es gegen die Reflexion. Nicht zuletzt, weil in dieser rohen, fast unbewohnbaren "Faktizität" die Subjektivität selbst, das ihr nicht vermittelte, ein Ende hätte. Allerdings ist diese "Wirklichkeit" nicht so leicht zu erreichen, schon der Kellermensch merkt an, daß sie das allerschwierigste ist, was man sich vornehmen kann. In der konkreten, gegenwärtigen Dynamik des diaristischen Sich-selbst-Erzählens ist die ungeschönte Wirklichkeit, wie der Text des Kellermenschen gezeigt hat, nicht weniger weit entfernt als die Poesie.

Genau besehen handelt es sich dabei nicht um ein neues Ideal, vielmehr wird das alte mit neuer Heftigkeit eingeklagt. Nämlich, daß der Bruch, die Lücke im Subjekt, die Differenz des Bewußtseins verschwinden und es sich seines Ursprungs wieder bemächtigen soll. Nachdem nun aber die – vom Subjektpol aus gesteuerten Versöhnungsmodelle im Medium der Literatur gescheitert und verbraucht scheinen, die literarische Lebenspraxis von Werther bis hin zu ihrer verzerrten Umkehr durch den Kellermenschen, erkennen die diaristischen Schreiber, daß ihre partikulare Subjektivität nicht im, sondern nur zusammen mit dem Sich-selbst-Erzählen verschwinden kann. Es geht nun in den Texten dieses letzten Kapitels darum, die Rede des Ichs, das Schreiben überhaupt, den Strom des Bewußtseins aufzuhalten.

---

[1] vom Hofe/Pfaff, *Das Elend des Polyphem*, a.a.O., S.25f.

Gemeinsam ist diesen Texten, daß die poetische Kritik nun wirklich das "Schreiben", also die poetische Lebenspraxis erfaßt und den *performativen Zusammenhang* zerbricht, der den Schreiber und seinen Text im Augenblick des Schreibens verbindet. Der Punkt, wo der ersehnte Sprung aus der unglücklichen Dynamik des Sich-selber-Schreibens, der Dynamik der Subjektivität also gelingt, ist da, wo das Geschriebene nicht mehr für das Selbst steht, sondern den Objektcharakter eines Werkes annimmt. Das *Werk* wird in diesem Sinne der Erlösungshorizont für die aporetische Verwicklung des *diaristischen Textes* in sich selbst.

Zu verfolgen ist dieser Übergang dort, wo das Diarium den Charakter eines *Werktagebuchs* annimmt. Es entstehen aus dem Kontext des diaristischen Schreibens heraus Prosatexte, die einen vom Schreiber unabhängigen, ihn übersteigenden Status beanspruchen als objektive, sachliche Wirklichkeitsaussage, als Kunst, Roman oder Novelle. Diese Werkhaftigkeit zersprengt auch das delikat ausbalancierte Verhältnis von Schreiben und Lebenspraxis, von Text und Schreiber, das sich in der *Konjekturalbiographie* und in der *Chronik der Sperlingsgasse* zeigte. Stattdessen wird nun eine endgültige, abgeschlossene Aussage über die Wirklichkeit des Ichs angestrebt, die Dynamik der das Schreiben immer weiter treibenden Subjektivität wird stillgestellt. Jene Umschlägigkeit von "Autor" und "Figur", in der, in den Worten Bachtins, die Helden der Texte die Rolle des Autors selbst übernehmen[2]. Es wird dem Projekt des Sich-selbst-Erzählens der Schreiber selbst geopfert, der nun im oder hinter dem Werk verschwinden soll. Das selbstreflexive Bewußtsein überantwortet sich der Faktizität.

Dieser Bruch mit der diaristischen Schreiberfahrung tritt in verschiedener Form, immer aber als Untergangserfahrung auf. Als physischer Tod, wie er in Turgenews *Tagebuch eines Überflüssigen* dem Sich-selbst-Erzähler das letzte Wort stiehlt und so das Experiment des "Stils", d.h. die Selbstbiographie zum erfolgreichen Abschluß bringt - das also, was den anderen Helden der russischen Texte mißlang. Auch in Flauberts melancholisch-empfindsamer Erzählung *Novembre* fällt die melancholische Selbstverstrickung des schreibenden Helden mit dem Todesmotiv zusammen. Die Objektivierung der Schreibhaltung, der Bruch mit dem diaristischen Syndrom wird jedoch über das Todesmotiv hinaus wenigstens andeutungsweise als neuer Erzählansatz *im* Text erkennbar. Man kann hier eine erste Vordeutung auf die flaubertsche *impassibilité* erkennen, die als extrem objektive, distanzierte Erzähl- und Schreib-

[2] vgl. oben S. 37f.

auffassung dem Sich-selbst-Erzählen diametral entgegengesetzt ist. Auch in Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ist die Objektivierung der diaristischen Sich-selbst-Erzählung in der Opferung der Individualität des Schreibers begründet, die nun aber weniger physisch konkret als im künstlerischen Sinne verstanden werden muß. Die Opferung des Selbst ist eine Methode der richtigen Kunstausübung, denn im radikalen Künstlerbegriff Rilkes erweist sich die Kunst als jene nun schon bekannte Utopie einer "lebendigen", vom Bewußtsein unverstellten Wirklichkeit. Das Problem der Subjektivität wird gelöst, indem es im Problem der Kunst verschwindet.

2. Turgenews *Tagebuch eines Überflüssigen* (1850) - Die Auflösung des diaristischen Zusammenhangs im Sterben

a. Abrechnung mit der poetischen Vergangenheit

Was die Geschichte des Sich-selbst-Erzählens anbetrifft, ist der Held der turgenewschen Novelle ein fortgeschrittenes Beispiel[3]. Obwohl Tschulkaturin, der Überflüssige[4], vor diesem Tagebuch noch

[3] Zeitlich, daran muß eigens noch einmal erinnert werden, liegt die Novelle *vor* den *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch*. Tschulkaturin, in vieler Hinsicht ein reines Opfer seiner empfindsamen Naivität, hat auch nicht entfernt die Reflexionswut des Kellermenschen. Wenn er unter dem hier interessierenden Gesichtspunkt der Objektivierung trotzdem von der Grundsituation des empfindsamen Sich-selbst-Erzählens schon weiter entfernt ist, dann verdankt sich das zum Teil der ironisierenden Haltung Turgenews, zum Teil seinem erzählerischen Traditionalismus, dann aber auch der Situation, in der, wie im folgenden erklärt wird, nicht mitten im Leben, sondern am Rand des Grabes geschrieben wird.

[4] Der Begriff des *Überflüssigen* taucht schon vor Turgenews Text in der russischen Literatur auf. Wichtige Vorläufer sind Puschkins *Eugen Onegin* (1831) und Lermontows *Ein Held unserer Zeit* (1840). Gemeint ist mit dieser Typenbezeichnung sowohl ein Hinweis auf die parasitäre Lage der Landadligen im 19. Jahrhundert, die bei einigermaßen gesicherter Existenz doch wenig Möglichkeiten der Selbstentfaltung in Wirtschaft und Politik hatten; dann aber auch die literarische Konditionierung gerade dieser Schicht durch Modelle der deutschen und englischen Romantik, wie sie im vorausgehenden Kapitel beschrieben wurde und bei Turgenew noch einmal aufgegriffen wird. In dieser Hinsicht ist der Überflüssige der vom Weltschmerz Befallene, dessen "schöne Seele" in den irdischen Verhältnissen von vornherein nicht zu Hause ist. Vgl. Viktor Terras (Hrsg.), *Handbook of Russian Literature*, New Haven and London 1985, S.454f. - Zum literarisch tradierten Modell wird der Überflüssige dann auch in der sozialen Wirklichkeit, jedenfalls wenn man der Literatur glauben darf. In Tschechows Novelle *Das Duell* heißt es beispielsweise über die selbstmitleidige Melancholie

nie selber geschrieben hat, ist er in seinen Projekten der Poesie, vor allem in seiner Liebesgeschichte, schon gründlich gescheitert. Nun hat er keine Hoffnungen mehr, schlimmer noch, er mißtraut nicht weniger als der Kellermensch den Hoffnungen und Wünschen und ist ihrer schon gründlich überdrüssig. Auch deshalb will Tschulkaturin von den Betörungen der Poesie nichts wissen, weil er krank ist und im Sterben liegt; da wendet er sich von den falschen Hoffnungen nicht weniger entschieden ab als der Kellermensch. Geradezu besessen vom Willen zur Wirklichkeit will er der Wahrheit seines Lebens auf den Grund gehen und das heißt in seinem Fall, mit der poetischen Vergangenheit abrechnen.

Ist es nicht lächerlich, sein Tagebuch etwa 14 Tage vor dem Tode zu beginnen? [....] Ich will mir selbst mein ganzes Leben erzählen. Ein ausgezeichneter Gedanke. Angesichts des Todes ist so eine Generalbeichte durchaus angemessen [3f.][5]

Als Generalbeichte ist dieses Tagebuch weitgehend retrospektiv angelegt und rekonstruiert ausführlich das Syndrom der poetischen Lebenspraxis. Es zeigt sich, daß Tschulkaturin sein Leben verfehlt hat, weil er es nach den Büchern führte oder zu führen gezwungen war. Viele verheerende Einflüsse kommen da zusammen, ein deutscher romantisierender Hauslehrer, Lermontov, überhaupt die Romane und die "schlecht erzogenen Poeten" [22], nach denen sich der arme Tschulkatuin vor allem in seiner Liebesgeschichte mit so fatalen Konsequenzen richtet:

Hatte ich nicht in zahlreichen Romanen gelesen, daß das erste Erwachen der Liebe die Jungfrau stets beunruhigt und erschreckt? Ich fühlte mich außerordentlich glücklich und schmiedete bereits in Gedanken allerlei Pläne [28]

Natürlich gehen diese Pläne schief; alles an dieser Liebesgeschichte, ihre Antriebskräfte und Realisationsformen sind von vornherein verfälscht durch die poetischen Diskurse, die sich als Falle für Tschulkaturin erweisen. Sie machen aus seiner Imagination ein Gefängnis, das ihn abdrängt aus der wirklichen Welt ins ganz und gar Lächerliche und Abseitige einer poetischen Existenz, in der er zuletzt den wahren Selbstbegriff verliert. Was Tschulkaturins Liebesgeschichte war, war sie als quichottisches Possenspiel in einer

---

[Fortsetzung von Seite 159]
des Helden Lajewski: "Schuld daran sind ausschließlich Onjegin, Petschorin und dann Turgenjew, der sich den Pechvogel und überflüssigen Menschen ausgedacht hat. Die Ursache seiner enormen, widerwärtigen Unmoral liegt also [....] nicht in ihm selbst, sonder außerhalb" (Tschechow, *Das Duell und andere Novellen,* Aus dem Russischen von Anne Bock, Zürich 1962, S.132)

[5] Das *Tagebuch eines Überflüssigen* ist meines Wissens in neuerer Übersetzung nicht erhältlich. Zitiert wird nach der Übersetzung von Wilhelm Lange die bei Reclam Leipzig o.J. erschienen ist.

literarischen Geisterwelt heroischer Duelle, zerwühlter Haare und nachgeäffter Romanphrasen. Das wird ihm jetzt klar, wo er versucht, schreibend ihren wahren Kern freizulegen. Er erkennt, daß nichts davon mit seiner kleinbürgerlich beschränkten Lebenswirklichkeit zu tun hat. So wird auch hier in der theoretischen Aufarbeitung der Vergangenheit durch die kritische Kraft des Sich-selbst-Erzählens der ganze "Blödsinn" einer Poesie wieder deutlich, die nichts gegen das sozial begründete Unglück der Ausgeschlossenen ausrichten kann, deren Wünsche zur Wirklichkeit keinen Zutritt haben und deswegen in die Phantasie verbannt werden.

Das Unglück vereinsamter, aus Eigenliebe schüchterner Menschen besteht ja eben darin, daß sie, obschon sie Augen haben, ja dieselben sogar öffnen, gar nichts sehen oder alles nur in falscher Beleuchtung, wie durch eine gefärbte Brille [29]

Aber Tschulkaturins "Überflüssigkeit" bezieht sich nicht nur auf diese soziale Ausgeschlossenheit, sondern auch den daraus resultierenden Selbstverlust im Inneren, die ihr korrespondierende Unruhe des Bewußtseins. Ist er zunächst überflüssig als obskurer Beamter oder in der Liebesgeschichte, wo er nur das "fünfte Rad am Wagen" [72] ist und gegenüber dem weltgeeigneteren Rivalen das Nachsehen hat (nicht anders als die Schreiber im *Werther,* in *Arme Leute* und *Helle Nächte*) , dann folgt daraus erst recht der obligate Rückzug ins eigene Ich und schließlich die melancholische Grübelei. In Tschulkaturins eigener Analyse ist seine "Überflüssigkeit" nichts anderes als der Krankheitszustand, in den ihn die poetische Lebenspraxis hineingeführt hat.

Auf meiner irdischen Laufbahn fand ich stets meinen Platz schon besetzt. [....] Ich war empfindlich, schüchtern, reizbar wie alle Kranken; es existierte [....] zwischen meinen Gefühlen und meinen Gedanken sowie dem Ausdruck dieser Gefühle und Gedanken ein unbegreiflicher und unüberwindlicher Widerstreit, und als ich den festen Entschluß faßte, mit allem Nachdruck diesen Widerstreit aus dem Weg zu räumen [....] – da nahmen meine Bewegungen, meine Gesichtszüge, mein ganzes Wesen den Ausdruck einer qualvollen Spannung an; ich schien nicht bloß unnatürlich und gezwungen, nein, ich war es wirklich. Das fühlte ich selbst, und so beeilte ich mich, mich wieder in mich selbst zurückzuziehen. Da entstand in meinem Inneren eine schreckliche Unruhe. Ich untersuchte und erforschte mich bis aufs Einzelste, verglich mich mit anderen [....], lachte bitter über meine Anmaßung, "wie alle anderen zu sein" – und ließ dann mitten im Lachen traurig den Mut sinken, verfiel in eine einfältige Verzweiflung, und dann begann das vorige Spiel von neuem. [12f.]

Empfindsamkeit, kompensatorische Innerlichkeit, die Inkommensurabilität von poetischem Wunsch und Realität, die "Unruhe" des differentiellen Bewußtseins, das alles wird hier ohne Umschweife noch einmal diagnostiziert. Die Analyse selbst scheint ihm dabei zu wenig nütze, eine "selbstquälerische, fruchtlose Arbeit" [18] .Tschul-

katurin selbst empfindet seine Reflexivität als einen Wirklichkeitsverlust: Ganz ähnlich wie der Kellermensch ist er nicht in der Lage, in der Kritik der Poesie mehr zu erkennen als eine neue Ebene der Entfremdung von der "lebendigen Wirklichkeit". So weit hat sich Tschulkaturin über dem "unüberwindlichen Widerstreit" von empfindsamen Konzepten und ihrer späten Kritik schon verirrt, daß er in seinem Leben, auf das er jetzt schreibend zurückblickt, nur noch "Mißverständnisse" erkennen kann.

Wer möchte behaupten, daß nur die Wahrheit etwas Wirkliches sei? Die Lüge ist ebenso lebenskräftig wie die Wahrheit, wenn nicht in noch höherem Grade. [30]

b. Probleme des Erzählens - programmatische Antisentimentalität

Tschulkaturins Aufzeichnen hat nun im diaristischen Bezug den Sinn, jene Wahrheit zu rekonstruieren, die nicht oder nur ungenügend "lebenskräftig" ist - was ja nicht zuletzt dadurch bekräftigt wird, daß er, in der Poesie gescheitert, nun seinen Tod herannahen fühlt. Jetzt, wo er alle imaginären Überschüsse, alles Ungefähre des verliebten Enthusiasmus, alle in schwärmerischer Rhetorik zirkulierenden Sinnmodelle widerruft, bleibt von seinem Leben praktisch nichts mehr übrig. Es ist eine einzige Katastrophe nicht verwirklichter Bedeutungen, durch die er recht eigentlich zum Überflüssigen wird. Diese Lüge des Lebens soll nun durchs Schreiben umgekehrt werden.

Dem Vorhaben radikaler Offenherzigkeit gegen sich selbst nähert sich Tschulkaturin erkenntnistheoretisch zwar weniger kompliziert als Dostojewskijs Kellermensch, trotzdem führt die kritische Absicht zu Schwierigkeiten im Schreiben. Zunächst setzt er darauf, daß das *Aufzeichnen*, die epische Selbstdarstellung eine genügende Distanz zu den poetischen Verirrungen der Vergangenheit herstellt. Da hilft, daß er nicht aus der Mitte des Lebens schreibt, sondern im Angesichts des Todes bereits auf die Handlungs- und Gefühlsansprüche eines individuellen Begehrens verzichtet. Als Befreiung vom Zwang des Redens und der Sinnerfindung bestärkt der Tod die kritische Einstellung gegenüber der "Poesie", ohne deshalb die Selbstanalyse auf die gefährliche Spitze der Reflexivität zu treiben wie beim Kellermensch.

Andererseits ist auch hier der Schreiber beteiligt an der Erfahrung des Schreibens. "Diese Erinnerungen regen mich selbst am Rande des Grabes noch auf." [42] Die Perspektive des *Tagebuch eines Überflüssigen* schwankt somit charakteristisch zwischen dem diaristischen

Bezug zur Gegenwart des Schreibens und Sterbens und der retrospektiven Beicht- und Lebenserzählung. Immer wieder entfalten sich, dem objektiven Erkenntnisinteresse gegenläufig, poetisch-autosuggestive Abschnitte über die Natur, das Sterben, die Liebe und geben Gelegenheit zu empfindsamen Affekten. Zwar greift, wo immer es zu solchen wertherischen Stimmungstableaus kommt, schnell die Kritik ein und insofern hier ja die Selbsttäuschung aufgedeckt werden soll, kommt der Erzählstoff dieser kritischen Tendenz entgegen. Aber deutlich ist, daß Tschulkaturin in beträchtlicher Spannung zwischen antisentimentaler Erzählabsicht und den autosuggestiven Tendenzen des Sich-selbst-Erzählens schreibt, dem "Süßholzraspeln".

Der gestrige Tag hat ganz zur Unzeit eine Menge unnützer Gefühle in mir wachgerufen. Das soll nicht wieder vorkommen. Empfindsame Ergüsse gleichen der Süßholzwurzel; anfangs, solange man nur ein wenig saugt, empfindet man keinen bitteren Geschmack, dann aber wirds einem sehr bitter im Munde. Ich will mein Leben ganz einfach und ruhig erzählen. [10]

Es hat noch eine andere Schwierigkeit mit dem autobiographischen Projekt. Tschulkaturin merkt, daß seine programmatische Antisentimentalität dem Projekt einer Autobiographie strenggenommen abträglich ist, auf dessen poetische Grundstruktur er als praktizierender Autobiograph stößt. Autobiographisches Schreiben will ja von hinten motiviert sein, durch eine gewisse sentimentale Anteilnahme des Schreibers an seiner Geschichte, nämlich jenes identifizierende Wiedererkennen, das Erzähltes und Erzählen, vergangenes und gegenwärtiges Ich erst zur Einheit der Geschichte zusammenfügt. Aber gerade diese historische Identität mit den gescheiterten poetischen Totalitätsmomenten lehnt Tschulkaturin ab, er will ja die nackte Wahrheit seiner selbst, abzüglich aller chimärischen und poetischen Momente - mit dem Ergebnis, daß es eigentlich keine Geschichte zu erzählen gibt Es bleibt nur die geschichtslose Unpoesie des nackten Lebenslaufes, das Quantifizierbare der Sozialstatistik.

Mein Leben zeichnet sich durch nichts vor dem anderer Menschen aus. Das elterliche Haus, die Universität, der Staatsdienst in untergeordneter Stellung, das Ausscheiden aus meinem Dienstverhältnis, ein kleiner Freundeskreis, ehrbare Armut, bescheidene Vergnügungen, friedliche Beschäftigungen, mäßige Wünsche - wem wäre dies alles unbekannt? [10f.]

Tschulkaturin muß entdecken, daß mit den falschen Projekten von Poesie und Liebe recht eigentlich das Erzählenswerte aus dem Leben verschwindet, das, was es als individuelle Geschichte kennzeichnen könnte. Insofern er aber die prosaische Wahrheit seines Lebens aufdecken will, statt sie erneut schwärmerisch zu überspielen oder durch literarische Modelle zu verdecken - die poetische All-

gemeinheit der *Chronik der Sperlingsgasse* wäre eines – wird aus dem Projekt des autobiographischen Erzählens eine noch objektivere Charakteranalyse:

Ich will daher mein Leben nicht erzählen, umsomehr, da ich ja zu meinem eigenen Vergnügen schreibe, und wenn meine Vergangenheit nicht einmal mir selbst etwas sehr Frohes, noch etwas sonderlich Trauriges bietet, so folgt daraus, daß sie einfach nichts Beachtenswertes hat. Da ist's wohl besser, ich versuche mir selbst meinen Charakter klar zu machen. [11]

Wie Dewuschkin in *Arme Leute* und so viele andere Helden der russischen Literatur, erkennt sich Tschulkaturin als "Typ", sobald er die schwärmerische Produktivität des Sich-selbst-Erzählens ausklammert.

In Tschulkaturins unaufhörlicher Reflexion auf den Sinn und Zweck seines Schreibunternehmens wird also das Zweideutige und Prekäre des autobiographischen Schreibens und seiner Kompromisse zwischen Faktischem und Poetischem durchaus erkannt. Das Bedürfnis, sich in der Geschichte des Lebens als Individuum zu erkennen, ist nicht nur unvereinbar mit den Tatsachen des Lebens, es ist zudem als "poetisch" und unwahr suspekt. Tschulkaturins Unterscheidung zwischen "Erzählen" und "Charakteranalyse" markiert dabei die Grenze zwischen einem Schreiben, das in der diaristischen Dimension durchaus auch Anteilnahme an seinen Gegenständen empfindet und einem völlig interesselosen, objektiven Textzusammenhang, in dem der Selbstbezug des Schreibens aufgelöst ist. Aber noch dieses Ende des Sich-selbst-Erzählens, das den Horizont von Tschulkaturins erzähltheoretischen Überlegungen bildet, ist diaristisch motiviert im Sterbetagebuch: Der vorweggenommene Tod befähigt ihn zu einer Objektivität, in der er über sich selber schreibt, als wäre er schon ein anderer.

c. Das Ende des Lebens und das Ende des Schreibens

Aber solche Objektivität ist nicht leicht erreicht, der Drang zur poetischen Selbsterfindung läßt sich nur schwer überwinden. Eine Möglichkeit, ihm zu entfliehen, ist der nihilistische Zynismus, in dem Tschulkaturin Zuflucht vor allen Anflügen der Empfindsamkeit findet, ganz ähnlich wie der Kellermensch bei seinem "Hohngelächter" über die Existenz.

Wenn unsere Leiden sich derart gesteigert haben, daß unser ganzes Innere bebt und kracht wie ein überladener Wagen, so sollten wir wenigstens aufhören, lächerlich zu sein. Aber nein! Das Lachen begleitet die Tränen nicht nur bis ans Ende [....], bis zur vollständigen Erschöpfung, – wenn man schon nicht mehr weinen kann – es tönt und klingt auch dort noch, wo die Zunge schweigt, wo selbst die Klage verstummt. [58]

Der Ton ist hier schon gefährlich pathetisch. Man ahnt, daß die Reflexion, wie es beim Kellermenschen oft der Fall ist, ins Literarisch-Buchmäßige umschlagen und zu einem Rollenspiel des Selbstmitleids werden könnte. Aber Tschulkaturin bleibt charakteristisch nüchtern. Auch wenn ihn die Demütigung, auf die sich diese Bemerkung bezieht, sogar jetzt noch empört, wo er dies alles aufschreibt - sein Plan, nach literarischem Muster ein Ehrenduell gegen seinen Rivalen in der Liebesgeschichte durchzufechten, war schmählich gescheitert - weigert er sich doch, zu ihr schreibend weiter in Bezug zu treten.

Da ich nicht in meinen Augen lächerlich erscheinen möchte und zudem im höchsten Maße müde bin, so verschiebe ich die Fortsetzung, und so Gott will, den Schluß meiner Erzählung bis morgen. [58]

Die Darstellung bricht hier am Scheideweg zwischen den empfindsamen Tränen und dem zynischen Hohngelächter ab, mit einer typischen Geste der Distanzierung, Abgrenzung und Verweigerung. Tschulkaturin entzieht sich dem Nachschreiben seiner Lächerlichkeit, er kneift vor dem zweiten Leben der Erinnerung. Weder schreibend, noch sonst will er überhaupt Erfahrungen machen, nicht einmal, indem er wie andere "Genüsse aus der Betrachtung meines eigenen Unglücks" [59] schöpft. Müdigkeit, Lebensverdruß, die Zurückweisung dieses ganzen Wirrwarrs von Wünschen, Begehren und seinem Scheitern in der Lebenswirklichkeit, das findet hier Ausdruck in einem Akt erzählerischer Souveränität, der im Sich-selbst-Erzählen außergewöhnlich ist: Tschulkaturin zieht sich aus dem Schreiben zurück und denkt an den "Schluß seiner Erzählung".

Damit wendet Tschulkaturin sich im Grunde aber von sich selber ab. Im Schreiben nimmt er das Sterben schon vorweg, das dann endgültig seine Methode sein wird, das immer nur scheiternde Begehren zum Stillstand zu bringen. Das Glück des Todes kündigt sich hier nicht als Erfüllung der poetischen Identität in einer imaginären Konstruktion an, sondern als Entleerung der "nicht lebenskräftigen" Wahrheit, als nihilistische Aufhebung von Selbst und Selbstwahrnehmung.

Ja, wie wohl es tut, endlich das niederdrückende Bewußtsein des Lebens, das ewig beunruhigende Gefühl des Seins los zu werden. [4]

Das geht nicht ohne Rückschläge ab. Immer läuft Tschulkaturin auch Gefahr, in seiner Projektion des erwarteten Todes neuen Illusionen der Todes*poesie* zu erliegen. Seine Beschreibungen verzichten ja nie auf die dann wieder kritisch beleuchtete melancholische Weltschmerzromantik. Vergleicht man aber das *Tagebuch eines Überflüssigen* etwa mit dem *Werther*, dann merkt man, daß

hier radikaler und nüchterner gestorben wird[6]. Nicht nur, weil Tschulkaturin sich so weit wie möglich vor den Autosuggestionen der Empfindsamkeit in acht nimmt, sondern weil eben sein Todesbild ein grundlegend anderes ist; kein Ideal der Fülle und Erfüllung der immer nur ins Imaginäre überschießenden Subjektivität, sondern ihr Ende, die endgültige Befreiung von der Tyrannei der Wünsche, die unter den gegebenen Bedingungenen doch nur in die Lächerlichkeit führen. Ist für Werther das Sterben eine Fortsetzung der poetischen Projekte von Liebe und Kunst mit anderen Mitteln, so ist es für Tschulkaturin deren Ende: Das Ende aller in der Welt überflüssigen und ihr inkommensurablen subjektiven Energie. Zwar macht ihm die "schreckliche Leere" [74] Angst, das verfehlte Glück stimmt ihn noch einmal wehmütig. Aber dann ist der Tod die Erlösung aus der Überflüssigkeit:

Indem ich in das Nichts zurückkehre, höre ich auf, ein überflüssiger Mensch zu sein. [75]

Zwar wird dieses Ende versöhnlich als Rückkehr in einen größeren, naturhaften Zusammenhang interpretiert, was sich auch in einer verstärkten Naturmetaphorik auf den letzten Seiten andeutet, aber es ist dies nicht die titanische Natur Werthers, vielmehr eine versachlichte und vergegenständlichte, in der sich die Dingmystik schon andeutet, die man dann später in Rilkes *Malte* findet.

Ich fühle, ich werde still, und damit auch einfacher und natürlicher.

Von diesem Ende her wird nun auch deutlicher, was für eine Rolle das Erzählen für Tschulkaturin spielt, sein Versuch einer Autobiographie: Sie ist nur ein Durchgangsstadium, das Medium, mit dessen Hilfe er aus der Grundstruktur der diaristischen Selbstbezüglichkeit herausfindet. Wenn in der Autobiographie, im Gegensatz zum diaristischen Sich-selbst-Erzählen, der Schreibende als Autor an den Rand der erzählten Welt gedrängt ist, dann treibt sich Tschulkaturin über diesen Rand sozusagen hinaus. Sterben und erzählerisches Programm bestätigen sich gegenseitig, indem der Schreiber sich genau an dem Punkt, der eigentlich der Angelpunkt der Autobiographie wäre, auflöst – in der Schreibgegenwart. Der Tod beglaubigt das Erzählte, aber nicht im Sinne der "Generalbeichte", nämlich weil es am Rande des Grabes keinen Grund mehr zur Selbsttäuschung gibt, sondern als Bestätigung für Tschulkaturins Überdruß und seinen Willen, zu einer Wirklichkeit zu finden, die den poetischen Illusionen und Verirrungen überlegen ist. Erst der Tod bringt das Sich-selbst-Erzählen, die endlose Bewegung des Bewußtseins zum Stillstand, das

[6] Ein ausführlicher Vergleich bei Vytas Dukas und Richard H. Lawson, "'Werther' and 'Diary of a Superfluous Man'" in: *Comparative Literature* 21 (1969), S. 146–154

allem noch etwas hinzuzufügen oder entgegenzusetzen hätte, das "beunruhigende Gefühl des Seins", "das niederdrückende Bewußtsein des Lebens".

"Ich komme mir vor", schreibt er auf der letzten Seite seines Tagebuchs, "als beende ich eine Novelle oder einen verzweifelten Brief". Und kurz darauf heißt es, "ich habe meine Komödie zu Ende gespielt." Das bestätigt einmal mehr, daß es für Tschulkaturin kein "wirkliches", sondern nur das geborgte Leben der poetischen Konvention gibt, deren Diktat allgegenwärtig war. Es heißt aber auch, daß Tschulkaturin im Augenblick seines Todes dieses ganze Syndrom der differentiellen Subjektivität objektiviert und, anders als seine Vorgänger, diese Objektivierung im Text auch akzeptiert. Genauer gesagt: Er reißt sich aus dem Leben, indem er es *wie einen literarischen Text* betrachtet. Die Komödie, die Werther noch mit den Mitteln seines literarisch inszenierten Todes weitertreibt, ist zu Ende. Tschulkaturin tritt ab. Das Sterbetagebuch erfüllt seinen Sinn genau hier, wo es den "Text des Lebens" zum Abschluß und in eine endgültige, vergegenständlichte und analysierte Form bringt.

Schreiben und Sterben verdeutlichen sich also. Sterbend wird der Diarist zum Erzähler, zum Autor des Lebens, aus dem er sich löst. Zurück bleibt eine fremde Figur, der Überflüssige, eine "Novelle" oder "Komödie". Das Ich ist, überm Sterben und Schreiben, ein Anderer geworden. Der performative Zusammenhang des Schreibens wird ersetzt durch das Werk. In diesem Sinne steht die Grenze zwischen Tod und Leben, an der Tschulkaturin schreibt und die er zum Schluß der Novelle tatsächlich überschreitet, wie eine kurze Herausgebernotiz bestätigt, für jene zwischen dem diaristischen Sich-selbst-Erzählen, das selbst eine Erfahrung und Teil des Lebens ist, und einer objektiven Berichtstätigkeit, die sich dieser Erfahrung schon wie einer Sache annimmt. Diese "Dinglichkeit" ist dem "Schwierigsten", dem Wirklichkeitsideal des Kellermenschen verwandt. In ihr ist jedoch auch der Keim der Kunstbemühung, die bei Flaubert und Rilke aus dem Sich-selbst-Erzählen erwächst.

3. Flauberts *Novembre* (1840-42) - Tod des Helden, Geburt des Autors

Noch drastischer zeigt Flauberts 1910 erschienene, nachgelassene Jugendschrift *Novembre*, wie der Bruch mit dem Sich-selbst-Erzählen aus der endlosen Kreisläufigkeit der Subjektivität heraus in ein objektivierteres Kunstverständnis führt. Drastisch, weil hier einfach der innere Zusammenhang des Textes gesprengt und seine Form verändert wird: Der Ich-Bericht des Schreibers bricht ab, unvermittelt taucht ein zweiter Erzähler auf, der den Text in der Er-Perspektive zu Ende führt und dabei, nach den poetischen Ergüssen des ersten Erzählers, einer Art von Charakteranalyse versucht. Dabei gibt es gute Gründe für die Annahme, daß der Er-Erzähler und der Ich-Erzähler zwei Seiten ein und derselben Subjektivität sind, ähnlich wie ja im *Tagebuch eines Überflüssigen* und in den Texten zuvor die poetische Haltung und ihre Analyse immer deutlicher zusammengehörten.

Zunächst illustriert die Novelle jedoch noch einmal in fast exemplarischer Eindeutigkeit das Syndrom des empfindsamen Sich-selbst-Erzählens. Auch der junge Flaubert schreibt unter dem Einfluß romantisierender Konventionen, aber in einem weit fortgeschrittenen Stadium der Selbstreflexion im Schreibprozeß[7]. Wie in der noch offensichtlicher autobiographischen Jugendschrift *Mémoires d'un fou* wird das inhaltliche Interesse am zentralen Erzählgegenstand, nämlich der retrospektiven Schilderung des eigenen romantischen Zustands, stark überlagert vom sentimentalen Bedürfnis der Schreibgegenwart selbst. Erzählt werden Erinnerungen und - noch eine Schraubendrehung melancholischer - Erinnerungen an Erinnerungen. Aber der Schreiber, der in diesem Text sein "verlorenes Leben durchkostet" [6] [8], hat wenig Distanz zu seinem Bericht, es kommt auf den Akt des Erinnerns und nicht das Erinnerte an. Sogar wo diesen autosuggestiven Akten die Reflexion auf das Schreiben (und seine Abhängigkeit von der Konvention) in die Quere kommt, führt dies zu einer nur noch exquisiteren Form der Melancholie:

---

[7] Eine ausführliche Diskussion der schon gebrochenen Romantik des Ich-Helden von *Novembre*, allerdings ohne Verweis auf das Motiv des Schreibens, bei Uwe Dehtloff, *Das Romanwerk Gustave Flauberts*, München 1976, S.40ff.

[8] J'ai savouré longuement ma vie perdue [121] Seitenangaben im Text beziehen sich auf Gustave Flaubert, *November. Roman einer jungen Liebe.* Übertragen von Werner Johannes Guggenheim. München o.J. (=Goldmann Taschenbuch). Angefügt wird in den Anmerkungen das entsprechende Original nach Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou. Novembre*, Lausanne (La Guilde du Livre) 1964.

Was nutzt es, daß ich dies schreibe? Wozu führe ich mit derselben klagenden Stimme diese gleiche trauervolle Erzählung fort? Als ich damit begann, hielt ich sie für schön, aber während ich fortschreite, rinnen mir die Tränen auf mein Herz und ersticken meine Stimme. [23] [9]

Kaum zwanzig Jahre alt ist der Schreiber in *Novembre*, schon hat er kein Interesse mehr an der Ereignissubstanz des Lebens. Das herbstliche Endzeitbewußtsein, das dem Text auch den Titel gibt, schwebt über allem und löst die Ereignisse im Nebel einer alles einhüllenden Erinnerungspoesie auf:

Es gibt Tage, an denen man zwei Leben hat, das zweite ist aber nur die Erinnerung des ersten. [41] [10]

Das könnte wörtlich von Jean Paul stammen und zeigt das ganze Gespür des Schreibers für die Doppelbödigkeit der poetischen Existenz, allerdings gleich auch erste Zweifel am Wahrheitsgehalt des Erinnerten, in das sich literarische Elemente eingemischt haben:

Dichterische Rhapsodien, Erinnerungen aus schlechten Büchern, rhetorische Übertreibungen sind alle diese namenlosen Schmerzen. Aber ist auch nicht noch das Glück ein Trugbild, erfunden an einem Tag der Langeweile? [22] [11]

Im Zentrum des Textes steht die Liebe, als Traum des Schreibers und als Wirklichkeit, in der er seine sexuelle Unschuld und damit die Unbegrenztheit der Träume verliert. Was die Liebe ihrem poetischen Gehalt nach sein soll, ist sie nur als poetische Halluzination.

Die Leidenschaften, die ich mir ersehnte, studierte ich in Büchern [17] [12]

Doch dann wird gegen die träumerische Buchliebe die echte, wirklichkeitsgesättigte Leidenschaft gestellt, der Schreiber erinnert sich an den Besuch bei dem Straßenmädchen Marie:

Es war nicht mehr der Wunsch nach einem unbestimmten Ideal, noch das Begehren nach einem schönen, entschwundenen Traum, sondern meine Leidenschaft flutete nach allen Seiten über, wie ein Fluß, der über sein Bett schäumt, sie wurde zu reißenden Bächen, überschwemmte mein Herz.[46] [13]

---

[9] A quoi bon écrire ceci? pourquoi continuer, de la même voix dolente, le même récit funèbre? Quand je l'ai commencé, je le savais beau, mais à mésure que j'avance, mes larmes me tombent sur le cœur et m'éteignent la voix

[10] "Il y a des jours ou l'on a vécu deux existences, la seconde déjà n' est plus que le souvenir de la première [159].

[11] Rhapsodies poétiques, souvenirs de mauvaises lectures, hyperboles de rhétorique, que toutes ces grandes douleurs sans nom, mais le bonheur aussi ne derait-il pas une métaphore inventée un jour d'ennui? [138]

[12] Ces passions que j'aurais voulu avoir, je les étudiais dans les livres. [132]

[13] Ce n'etait plus le désir d'un vague idéal ni la convoitise d'un beau rêve évanoui, mais, comme aux fleuves sans lit, ma passion débordait de tous côtés en ravins furieux, elle m'inondait le cœur [164]

Doch dieser Besuch stürzt ihn in ein nur noch größeres Seelenelend. Kaum verläßt er das Mädchen Marie "leicht, stolz, zufrieden frei" [551], kommt der Umschlag in einen Wirklichkeits- und Selbstekel. "Die Liebe war also nur das!" [57], lautet das enttäuschte Fazit dieses "Zusammenstoßes mit der Wirklichkeit", und ähnlich wie beim Kellermenschen folgt nun der Rückschlag ins Imaginäre, wenn auch weniger als Flucht ins Erhabene, denn als erneute Sehnsucht nach der Sehnsucht.

Sollte man wirklich so viele hochfliegenden Träume, so viele glühende Wünsche verschwendet haben, um hier zu enden? Ich wollte jedoch nicht verzichten auf all die schönen Dinge, die ich mir ausgedacht hatte. Diesseits meiner verlorenen Unberührtheit hatte ich mir andere Gestalten erschaffen, unbestimmtere zwar, aber schönere, [57] [14]

Die Liebesepisode führt so zurück ins Reich des Wünschens und Träumens über den Wörtern, in den "gewaltigen Flug aus der Wirklichkeit hinaus" [9] [15]. Auch die längere, zusammenhängende Erzählung der Geschichte Maries und ihre poetische Überhöhung fällt in diese Kategorie der poetischen Erfahrungsproduktion.

Der Held von *Novembre* ist also zerissen zwischen Wunsch und Wirklichkeit, zwischen realer und erträumter Liebe, der Freiheit der Imagination und den Beschränkungen der Wirklichkeit. Dabei hat aber die Poesie gegenüber den vorigen Beispielen einen etwas veränderten Stellenwert. Sie ist hier nicht mehr das Produkt einer naiv weltenschaffenden Imagination der frühen Empfindsamen, der junge Flaubert ist keineswegs, wie die Helden der russischen Texte, denen außer der Flucht in die Poesie ja wenig übrig bleibt, ein unschuldig von "den Büchern" Verführter; hier ist die Poesie vielmehr das Beiwerk eines trägen *ennuis*, ein schon weitgehend verkünsteltes Projekt, und der Schreiber von *Novembre* weiß und genießt es. Dies entschärft bis zu einem gewissen Grade auch die ständige Reflexion auf die literarische Herkunft dieser Träumerei und die Mangelhaftigkeit des Schreibens in seiner Vagheit überhaupt, die bis in die Formulierung hinein an das Ausdrucksproblem Werthers erinnern [16] :

Ach, könnte man doch, was in einem lebt, aus sich herausstellen und aus den Gedanken ein Wesen bilden [97] [17]

---

[14] Aura-t-on, en effet, dépensé tant de rêves sublimes, tant de désirs bouillants pour aboutir là? Or je ne voulais pas renoncer à toutes belles choses que je m'étais forgées, j' avais créé pour moi, en deçà de ma virginité perdue, d'autres formes plus vagues, mais plus belles. [176]

[15] un élan prodigieux hors du réel [124]

[16] vgl. oben S. 73ff.

[17] Oh! si l'on pouvait extraire de soi tout ce qui y est et faire un être avec la pensée seule! [218]

Daß im Schreiben das Träumen im Ungefähren bleibt, kommt diesem Schreiber aber auch gelegen. Das Schreiben wird zum idealen Traumvehikel, aus dem er gar nicht herausfinden *will*. Der inhärente Konflikt des Sich-selbst-Erzählens, die Spannung von poetischer Produktivität und ihrer objektivierenden Wahrnehmung, dem sich gegenseitig behindernden Wechsel von Träumerei und literarischer Selbstkritik bleibt dabei letztlich unausgetragen. Es kommt nicht nur zu einem psychologischen Stagnieren des Schreibers in seinem pubertär-melancholischen Weltschmerz, sondern auch einem formalen Stagnieren seines Textes. Er endet in einem langen Passus ungetrübter Wunschpoesie, einer eskapistischen Träumerei, in der der Schreiber nicht weniger als seine eigene Auflösung träumt und in der monologischen Endlosigkeit des Sich-selbst-Erzählens verschwindet:

Reißt mich mit, ihr Stürme der neuen Welt, die ihr hundertjährige Eichen entwurzelt und die Seen aufwühlt [....] Mögen mich Norwegens Wildbäche mit ihrem Schnee bedecken, möge Sibiriens Schnee, in schweren Schichten niederfallend, meinen Weg auslöschen! Ach! Reisen, reisen ohne Rast, und in diesem ungeheuren Tanz alles erscheinen und verschwinden sehen, bis die Haut platzt und das Blut hervorspritzt![102][18]

Dies ist der Punkt, an dem ein abrupter und auf den ersten Blick nicht recht motivierter struktureller Bruch auftritt, der aber aus der inneren Logik des Sich-selbst-Erzählens heraus verstanden werden kann. Ein zweiter Erzähler übernimmt die Feder und führt die Geschichte des ersten in der 3. Person Singular zu Ende. Der diaristische Erzähler, so wird mitgeteilt, sei gestorben und zwar "allein an der Kraft des Gedankens"[121]. Einen aufschlußreichen Hinweis dazu gibt der neue Erzähler einige Seiten zuvor:

Man kommt an den Punkt, wo man nicht mehr schreibt, sondern nur noch denkt; an diesem Punkt hielt er inne" [105] [19]

Ähnlich wie Werther, könnte man sagen, verschwindet der Schreiber im absoluten Solipsismus einer Imagination, die sich nun nicht einmal durch das Schreiben konkretisieren und behindern läßt. Von der anderen Seite her gesehen kann dieser Tod aber auch durch das Beispiel Tschulkaturins verstanden werden. In der Turgenew Novelle war der Tod eine Metapher für die Zersprengung des sich-

---

[18] Emportez-moi tempêtes du Nouveau Monde, qui déracinez les chênes séculaires et tourmentez les lacs [....] Que les torrents de Norvège me couvrent de leur mousse! que la neige de Sibérie, qui tombe tassée, efface mon chemin! Oh! voyager, voyager, ne jamais s'arrêter, et, dans cette valse immense, tout voir apparaître et passer, jusqu'à ce que la peau vous crève et que le sang jaillisse! [224]

[19] il se trouve un point ou l'on n'écrit plus ou l'on pense davantage, c'est à ce point qu'il s'arrêta. [227]

selbst-erzählenden Ichs an dem aussichtslosen Punkt, wo es an seiner völligen Geschichtsunfähigkeit verzweifelt, an der Erkenntnis seiner durch und durch chimärischen Natur. Hier bedeutete der Tod ja weniger imaginäre Erfüllung als die Abtrennung des Selbstbewußtseins vom Ich des chimärischen Träumens, seine Zurückweisung, die mit dem Tod besiegelt wird. In *Novembre* nun deuten die Signale des Textes darauf hin, daß wichtiger als der weiter gar nicht mehr explizierte physische Tod des (ersten) Schreibers der Bruch in der Aussagestruktur des Textes ist. Der romantisch sich-selbst-erzählende Schreiber stirbt, um im gleichen Moment als objektiver, personaler Erzähler seiner Geschichte wieder aufzuerstehen und nun, aus neu gewonnener Distanz, die Psychopathologie des empfindsamen Melancholikers nicht länger in endloser Aktion quasi-dramatisch *aufzuführen,* sondern zu *erzählen.*

Demnach wären die beiden Erzähler in *Novembre* in Wahrheit verschiedene Aspekte ein und derselben Subjektivität. Ähnlichkeiten zwischen beiden gibt es genug. Da wäre zunächst die fast identische Lust beider Erzähler, über das Schreiben selbst zu reflektieren, da wäre auch die Neigung beider, sich von dem Berichteten selbst überwältigen und autosuggestiv in den romantischen Taumel hineinreißen zu laßen. So nüchtern ist der zweite Erzähler nicht, daß er den ersten wirklich von außen, objektiv als Phänomen der bürgerlichen Lebenswelt erfaßt und damit die literarische Selbstkritik des ersten konsequent ausführt[20].

Formal aber wird in dem Wechsel von der ersten zur dritten Person die diaristische Identität von Schreiber und beschriebener Person aufgelöst, der Kreislauf der Selbstbezüglichkeit aufgebrochen, der im Schreiben sowohl den Flug der Imagination wie die objektivierende Selbstwahrnehmung hemmt. Flaubert - so kann man mit guten Gründen *beide* Erzähler in *Novembre* nennen, den diaristischen und den dann auftretenden auktorialen - spaltet sich und bringt so den Prozeß zu Ende, der den Text, das Schreiben und den subjektiven Prozeß des Schreibers aneinanderbindet. Die Ich-Origo des diaristischen Schreibers wird entpersönlicht, ihr reflexives Vermögen wird in eine neue, anonyme Autorfunktion eingebracht, die das Syndrom der romantischen Phantasie und Selbstproduktion zum Gegenstand eines realistischen Romans machen könnte - wie Flaubert es dann in der *Madame Bovary* tut.

---

[20] "Die Diskrepanz zwischen dem Er-Helden und dem Erzähler Ich-II ist nicht groß genug, als daß sie dem "Er" eine romaneske Eigenständigkeit verleihen könnte", Dethloff, *Das Romanwerk Gustave Flauberts,* a.a.O., S.42. Die Unvollständigkeit des Bruchs zwischen beiden Erzähler-Ichs belegt ihren Zusammenhang.

Auch hier gilt also, daß die Schreiberfigur zur Autorenfigur, der Held zum Autor wird. Was bei Jean Paul noch zusammengedacht werden konnte im Modell einer uneigentlichen Lebenspraxis, wird jetzt als etwas nicht Kompatibles begriffen: "Er war vielleicht zu sehr Dichter, um in der Schriftstellererei erfolgreich zu sein" [110] [21], meint der zweite Erzähler von *Novembre* über den ersten und meint damit, daß er zu sehr damit beschäftigt war, sich poetisch selber zu produzieren, als daß er zum objektiven Blick des Autors in der Lage gewesen wäre.

Flauberts drastischer Bruch in *Novembre* ist dem Eingreifen des Herausgebers im *Werther* und überhaupt im Brief- und Tagebuchroman zu vergleichen, insofern auch hier der monologisch-endlose Kreislauf des Sich-selbst-Erzählens beschränkt wird durch eine Autoreninstanz. Der zweite Erzähler in *Novembre* hat tendenziell Autorenstatus, wo der erste schreibende Figur bleibt. Insofern beide Erzähler aber zusammengehören, als je verschiedene Aspekte des Sich-selbst-Erzählens, bleibt die dialektische Spannung der diaristischen Fom deutlich. Es ist ein doppeltes Ich am Werke, das agierend-schreibende Erlebnissubjekt im Hier und Jetzt des Schreibens, in der Erfahrung des Textes, und das Außenstehende, das es mit kalter Neugier beobachtet und analysiert.

Dieses Doppelte ist, was Sartre in seiner Studie der flaubertschen Jugendschriften zum Ausgangspunkt einer psychologischen Theorie der literarischen Emotionalität macht:

> Das Pathos [verlangt] in seinem Wesen selbst – das die subjektive Übereinstimmung mit sich selbst ist – die Objektivierung [...], daß der Affekt zugleich als er selbst und als anderer erlebt wird, das heißt, wie er vor den Augen der Andren erscheint. [22]

Zwei Pole oder Standpunkte nehmen demnach an den Affekten teil, der Erlebende und der Registrierende. Das affektive Ereignis ist erst vollständig, wenn das Wissen davon hinzutritt. Im Sich-selbst-Erzählen, das ja an die einheitliche Struktur der Ich-Aussage mit einer in der Schreibzeit festgesetzten Ich-Origo gebunden bleibt, sind diese beiden Pole inkompatibel. Sie verweisen im Ablauf der Texte zwar immer aufeinander, aber nur, um den Diskurs in seinen Widersprüchen ins Unendliche voranzutreiben wie im Falle des Keller-

---

[21] Il était trop poète, peut-être, pour réussir dans les lettres [231] – das "Raphael ohne Hände Motiv also (vgl. oben S. 74). Der Held bedauert auch, kein Maler und Musiker zu sein, obwohl er im Geiste "die schönsten Bilder" sieht und in seinem Kopfe "Symphonien ohne Ende erklingen" [vgl. 106 bzw. 228]. Der zweite Erzähler fügt aber auch hinzu, daß der erste von "Malerei und Musik nichts verstand."

[22] Jean Paul Sartre, *Der Idiot der Familie*, a.a.O., Band 3, S.1112

menschen. Es sei denn, es wird ein Ausweg gesucht, im Tod, wie in *Tagebuch eines Überflüssigen*, oder aber durch die Objektivierung der Kunst.

> Die Rede zwingt dazu, einen der beiden Gesichtspunkte zu wählen, die nebeneinander bestehen: wenn die Wut *sich spricht,* muß sie sich [....] total recht geben oder sie muß sich ganz kalt als eine impulsive Einzelreaktion beschreiben. Die Kunst wird also die Rede zerbrechen, um beim Leser die Wahrnehmung dieser beiden Seiten der erlebten Realität hervorzurufen. [23]

Mit "Kunst" meint Sartre, was Flaubert in seinem Begriff des realistischen Romans vorschwebt [24]. Das Erlebnissubjekt des Schreibers wird zerbrochen und seine beiden Elemente - Affekt und Wahrnehmung - werden neu montiert. Was herauskommt, bezeichnet Sartre als das "einzelne Allgemeine" eines Subjekt-Objektes, nämlich das als Objekt erkannte Subjekt. Erst die Kunst kann ein solches Subjekt-Objekt zeigen, das differentielle Bewußtsein der Subjektivität, das im Sich-selbst-Erzählen vorgeführt, aber nie geschlossen zur Darstellung gebracht wird. Das implizite Ideal der diaristischen Schreibweise ist ja nicht die Darstellung der Subjektivität in ihrer Zusammengesetztheit, sondern ihre Totalisierung und Vereinheitlichung, und zwar *vom Subjektpol aus.* Die Kunst durchbricht diese Schranke und verläßt den Bereich des Subjekts, "zerbricht die Rede", um das poetische Projekt, die Erfassung der Totalität vom Objektpol her zu erfüllen.

[23] ebd.

[24] ein "subjektiver Realismus", der "individuelles und gesellschaftliches Sein in einem doppelten Register objektiviert" vgl. Wolfgang Lidle, *Das multiple Subjekt. Der historische Wandel von Identität und psycho-sozialer Ausgrenzung in autobiographischen Schriften von Jean-Jacques Rousseau, Gustave Flaubert und Michel Leiris.* Freiburg 1982, S.244

4. Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) - Kunstritual und poetische Totalität

In Rilkes *Malte* wird die Entwicklung fortgeführt, die schon in *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch* und *Tagebuch eines Überflüssigen* angelegt war. Die selbstschöpferischen Instinkte, die das schwärmerische Schreiben antreiben, schlagen in die Wirklichkeitsversessenheit eines "Lebens ohne Buch" um. Maltes Formel dafür ist die "neue Wirklichkeit", die erst noch zu bewältigen ist, und zwar um den Preis des alten Individuums. Auch hier ist die Voraussetzung für den Zugang zu dieser Wirklichkeit das Ende des Schreibens im alten Sinne des empfindsamen Sich-selbst-Erzählens. Es soll die Zeit einer "neuen Auslegung" beginnen, ein neues Schreiben, das zum Opfergang für das neue Wirklichkeitsverständnis wird.

> Der Nächstbeste ....muß anfangen, etwas von dem Versäumten zu tun; wenn es auch nur irgendeiner ist, durchaus nicht der Geeignetste, es ist eben kein anderer da. Dieser junge, belanglose Ausländer, Brigge, wird sich fünf Treppen hoch hinsetzen müssen und schreiben, Tag und Nacht: ja, er wird schreiben müssen, das wird das Ende sein. [728] [25]

Malte geht also einen Schritt weiter. Es geht nicht nur darum, das Schreiben, den "Blödsinn der Poesie" aufzugeben, sondern auf höherer Ebene zu einem neuen Begriff des Schreibens zurückzufinden. Die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* sind nicht zuletzt deshalb ein notorisch schwieriger Text, weil sich hier Bewußtseinszustände kreuzen, die bisher einigermaßen deutlich getrennt waren. Einerseits eine enthusiastisch-schwärmerische Haltung, die das Schreiben begründet; andererseits die erkenntnistheoretische Reflexion, daß durch dieses Bewußtsein der direkte Zugang zur Wirklichkeit verbaut ist. Malte ist je nach dem der schwärmerische Werther oder einer, dem das heroische "Aushalten der Wirklichkeit" des Kellermenschen tatsächlich gelingt [26].

---

[25] Zitiert wird mit den Seitenangaben im Text nach R.M.Rilke, *Sämtliche Werke*, Hrsg. von Ernst Zinn, Bd. VI, Frankfurt a.M. 1966

[26] Diese Polarität ist der Ausgangspunkt der meisten *Malte*-Interpretationen. Dabei ist die Grundfrage, ob man die Person des Schreibers oder die Form der Aufzeichnungen zum Ausgangspunkt nimmt. Im einen Fall sind die Chroniken und Hagiographien, die sich in Maltes zunächst sehr persönlichen, diaristischen Aufzeichnungen hineindrängen, Sublimierungen "persönlicher Bedrängnisse", (Ernst Fedor Hoffmann, "Zum dichterischen Verfahren in Rilkes 'Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge' in *Materialien zu 'Rilkes Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'*, Hrsg. von Hartmut Engelhardt, Frankfurt a.M. 1974 [=Materialien] S.224) Die Sublimierung funktioniert, indem sich die Erzählinstanz langsam aus den persönlichen Bezügen herauslöst, man also von einer Geburt des objektiven Erzählens aus dem Geiste des Tagebuchs sprechen kann, von "Dichtung in statu nascendi"

a. Wirklichkeitskrise, Identitätskrise, Schreibkrise

Im Kern von Maltes Aufzeichnen und dieses auslösend steht eine Persönlichkeitskrise. Verursacht wird sie durch die Anonymisierung und Industrialisierung der Lebensverhältnisse, wie sie ja auch schon auf das Schreiben von Maltes Vorläufern gewirkt hatte: Auch in der *Chronik der Sperlingsgasse* und bereits in der *Konjekturalbiographie* wurde in einer Krise geschrieben, die ausgelöst war durch die Unübersichtlichkeit und Anonymität der neuen Stadterfahrung. Vor ihr flüchten sich die Schreiber in die Dach- bzw. Kellerstuben.

Maltes Identität ist bedroht, weil sein gewohntes, nach Autonomie strebendes Ich sich plötzlich in die Massengesellschaft hineingeworfen sieht. Mit dem Stadtplan in der Hand steht er da, ein Fremdling in Paris, kann darauf aber nur Hospitäler und Asyle finden – erste Anzeichen dafür, daß die Industrialisierung des Lebens sogar Krankheit und Tod erfaßt. Konkret wird Maltes Bedrohung in einer Krise der Seh- und Wahrnehmungsweisen, die er in den ersten Aufzeichnungen zu formulieren sucht. Malte ist von der geradezu physischen Aufdringlichkeit der neuen Lebenswelt bedroht, die ihn in ihren maschinenhaften Rhythmus hineinzieht.

Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hinweg. (720)

Was hier vor allem durchbrochen wird, ist die habituelle Distanz, in der sich die alte Autonomie sichern konnte, die noch zu den ländlich-aristokratischen Verhältissen von Maltes Kindheit in Dänemark gehört und der Maltes Persönlichkeit auch in Paris ganz deutlich

---

[Fortsetzung von Seite 175]

(ebd. S.239). Die Gegenthese wäre, daß Maltes Schreiben gegenüber dem Objektivitätsideal "hypothetisch" bleibt, soll heißen innerhalb des Bezugssystems einer subjektiven Weltsicht, die versucht, "die verlorene Einheit [....] durch eigenes Gestaltungsvermögen wieder herzustellen." (Judith Ryan, "'Hypothetisches Erzählen': Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes 'Malte Laurids Brigge'", in *Materialien*, S.251). Maltes Text entspricht im einen Fall dem Objektivitätsideal nicht, er enthält vielmehr "Vokabeln der Not" (Rilke an Witold Hulewicz am 10.11.1925, *Materialien*, S.131) und sein Schreiben ist eben doch eine Strategie privater Sinnbildung in diaristischer Manier. Im anderen Fall darf er ästhetische Objektivität beanspruchen, weil die Aufzeichnungen nach "allgemeinen Gesetzmäßigkeiten" eingerichtet sind, die die bloß subjektive Perspektive des diaristischen Schreibens transzendieren – etwa dem "Gesetz der Komplementarität", das Subjekt und Objekt, Ich und Wirklichkeit in einem "dauernden Umschlagen des einen in das andere" in eine Art mystischer *adequatio* bringt, so daß "nicht mehr ein Ich [erzählt], sondern die Wirklichkeit diktiert." (Ulrich Fülleborn, "Form und Sinn der Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Rilkes Prosabuch und der moderne Roman" in: *Materialien*, S.189.)

verpflichtet ist. Der Wechsel nach Paris ist ein Umzug in ein anderes Jahrhundert und ein anderes Persönlichkeitsmodell. An den neuen Umständen zerfasert Maltes altes Ich, wird zu idiosynkratisch nur noch reagierender Nervosität. Vom manischen Habitus der Stadt erfaßt, wird er sogar krank und muß das Hospital aufsuchen.

Dies ist die Ausgangssituation, in der sich Malte zu retten versucht, indem er schreibt. Er will seinen Erfahrungen Kontur geben, indem er mit der Feder das im Innersten gefährdete Gleichgewicht zwischen Ich und Welt zu stabilisieren versucht, und erweist sich so als ein *homo clausus*[27], als einer von der alten Sorte, der immer wieder die Erfahrung zur Einheit abschließen will. Aber dieser Versuch scheitert. Die ersten Aufzeichnungen beschränken sich fast ganz auf die Deskription scheinbar wahlloser Wirklichkeitsfragmente, ein Zusammenhang fehlt, sei es als narrative Gestaltung oder als sich einheitlich darbietender Gegenstand. Die alten, "liebgewordenen Bedeutungen" und Schemabildungen[28] verfangen nichts mehr. Sinn, als Methode und Ergebnis der literarischen Aufarbeitung von Maltes Erlebnissen als Koinzidenz von Subjekt und Erfahrung, wie sie das diaristische Schreiben in seinen enthusiastischen Momenten herstellen will, kommt nicht mehr zustande.

Aber Maltes Krise geht tiefer. Nicht nur, daß er die Wirklichkeit nicht mehr abwehren oder ihre Unordnung besänftigen kann, fraglich geworden ist allein schon der Versuch dazu. In dem Maße, wie Maltes autonomes Ich sich in seiner Umgebung als obsolet erweist, greifen auch seine alten Schreibstrategien nicht. Anstatt schreibend die Erfahrungskrise zu beheben, wie es das Ziel des diaristischen Versuchs ist, wird das Schreiben selbst von der Krise erfaßt. Die Persönlichkeitskrise äußert sich damit als Schreibkrise. Das althergebrachte, diaristische Sich-selbst-Erzählen, das Malte so hoffnungsvoll mit der ersten Zeit- und Ortsangabe "11. September, rue Tollier" begonnen hat, die ihm einen festen Punkt in der tosenden Umgebung sichern soll, ist völlig inadäquat. Die ersten Aufzeichnungen haben demnach einen doppelten Sinn. Sie versuchen, die neuen Verhältnisse darzustellen, tun dies aber erfolgreich vor allem, indem sie zeigen, wie die gewohnte diaristische Ordnung zusammenbricht.

Reflexiv aufgearbeitet und auf den Begiff gebracht wird dieser Zusammenhang von Schreib- und Erfahrungskrise erst in der 16. Aufzeichnung über den "glücklichen Dichter". In dieser Idylle be-

---

[27] "Das Selbst im Gehäuse". Zur Kritik dieses Ichideals, zu dem das Sich-selbst-Erzählen gehört, vgl. Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*, Frankfurt a.M. 1981[8] und dort die Einleitung von 1968.

[28] vgl. Rilke, *Sämtliche Werke VI*, a.a.O., S.756 und 775

schreibt Malte melancholisch ein ihm verlorenes Ideal des Schreibens, in dem man unschwer das diaristische Sich-selbst-Erzählen erkennt. So wie das Leben des alten Brigge – dessen Beschreibung Malte ja bereits zuvor gegen die anonymisierende Pariser Wirklichkeit aufzubieten versuchte – als Arbeit an seinem "eigenen Tod" die Erfahrung heraustreibt und zusammenbringt, so ist auch das Schreiben dieses Dichters verstanden als Arbeit an einem Erfahrungszusammenhang, mit dem er sich als *homo clausus* selbst konstruiert und gegen die reale Desintegration der Erfahrung aufrechnet.

...es ist ein anderer Dichter, den ich lese, einer, der nicht in Paris wohnt, ein ganz anderer. Einer, der ein stilles Haus hat im Gebirge [....] Ein glücklicher Dichter, der von seinem Fenster erzählt und von den Glastüren seines Bücherschrankes, die eine liebe, einsame Weite nachdenklich spiegeln. Gerade der Dichter ist es, der ich hätte werden wollen; denn er weiß von den Mädchen so viel, und ich hätte auch viel von ihnen gewußt. Er weiß von Mädchen, die vor hundet Jahren gelebt haben; es tut nichts, daß sie tot sind, denn er weiß alles. Und das ist die Hauptsache. Er spricht ihre Namen aus, diese leisen schlankgeschriebenen Buchstaben [....] O was für ein glückliches Schicksal, in der stillen Stube eines ererbten Hauses zu sitzen unter lauter ruhigen, seßhaften Dingen [....] zu denken, daß ich auch so ein Dichter geworden wäre, wenn ich irgendwo hätte wohnen dürfen, irgendwo auf der Welt, in einem von den vielen verschlossenen Landhäusern, um die sich niemand bekümmert. Ich hätte ein einziges Zimmer gebraucht (das lichte Zimmer im Giebel). Da hätte ich drinnen gelebt mit meinen alten Dingen, den Familienbildern, den Büchern. Und einen Lehnstuhl hätte ich gehabt mit Blumen und Hunde und einen starke Stock für steinige Wege. Und nichts sonst. Nur ein Buch in gelbliches, elfenbeinfarbiges Leder gebunden mit einem alten blumigen Muster als Vorsatz: dahinein hätte ich geschrieben. Ich hätte viel geschrieben, denn ich hätte viele Gedanken gehabt und Erinnerungen von Vielen.
Aber es ist anders gekommen .... [745f.]

Maltes Beschreibung faßt die Dachstubenexistenz des sich-selbst-erzählenden Schreibers zusammen, enthält aber auch schon die Ansatzpunkte der Kritik. Die Einheit der Erfahrung ergibt sich ihr als Innerlichkeit, die sich mit allen Requisiten der literarischen Lebenspraxis ausstattet. Die Welt wird durch den poetischen Diskurs zum Seeleninterieur konzentriert. Nicht von der Wirklichkeit erzählt ja dieser Dichter, sondern "von seinem Fenster", in dem sie sich schon zum Bild geordnet findet. Die "liebe, einsame Weite" wird "nachdenklich" in den "Glastüren seines Bücherschrankes" gespiegelt. Von Tagebüchern ist die Rede und Briefen; wieder tauchen, wie bereits am Schluß der Brigge-Aufzeichnung [vgl. 721] die Schlüsselbegriffe auf, die Malte ganz offensichtlich mit dem alten Persönlichkeitsideal verbindet: Haus, Erbe, Heimat und zusammenfassend, "glückliches Schicksal". Der Dichter in seinem literarisch besänftigten Dachstubenidyll "weiß alles", weil er sich die Welt in den Begriffen seiner Poesie *verfügbar* gemacht hat. Eine Methode, die in dem adamiti-

schen Aussprechen der "Namen" deutlich wird, das eigentlich ein ritualisiertes Schreiben ist:

diese leisen, schlankgeschriebenen Namen mit den altmodischen Schleifen in den langen Buchstaben.

Im Schreiben vollendet sich die Aneignung der Welt erst richtig.

An dieses identitätsbildende Schreiben in der Tradition empfindsamer Autosuggestion erinnert sich Malte interessanterweise in der Pariser Nationalbibliothek. Er hat sich dorthin geflüchtet vor den Elendsfiguren der Stadt, den "Fortgeworfenen", die in allem das Gegenteil des in sich selbst behausten Dichters sind. Maltes Tonfall verrät, daß ihm zwar der Ethos dieses Schreibens gerade jetzt, in der Krise fragwürdig geworden ist, er andererseits aber immer noch eine starke Affinität dazu hat. Auch Malte hat ja "viele Erinnerungen", die er in sein Buch, die "Aufzeichnungen" einträgt, über seine Kindheit, den Großvater Brigge, die Brahes in Urnekloster. Später reichen die "Erinnerungen" weiter zurück in die Geschichte, werden anekdotisch und mythisch. Auch er klammert sich an die Möglichkeit des Dichters, obwohl er die Zweifel daran artikuliert. "Ich würde so gerne unter den Bedeutungen bleiben, die mir lieb geworden sind" [756]. So setzt sich Malte ab von "den Leuten", flieht in die Einsamkeit der Bibliothek oder der Schreibstube und von dort in den Schutzraum der Erinnerungen. Er nennt dies dann "etwas tun gegen die Furcht" [712, 721] und macht so das Schreiben zur Widerstandsstrategie gegen die Bedrohung seiner Identität:

Ich sitze ja hier in meiner Stube; ich kann ja versuchen, ruhig über das nachzudenken, was mir begegnet ist. [754]

Aber gleichzeitig weiß Malte, wenn er sich an den "Dichter" erinnert, daß diese Möglichkeit verloren ist und zudem auch nicht mehr "genügt", wie er von den Altwarenhändlern sagt. Diese sind, ähnlich wie der Dichter, in einer als Interieur verfügbar gewordenen Wirklichkeit befangen, wenn sie so in ihren mit "Möbeln und Erinnerungen" vollgestopften Geschäften sitzen und lesen [vgl. 747]. Auch die Nationalbibliothek ist eine solche beschränkte und künstliche Sonderwelt. Nur mit Hilfe seines Ausweises hat Malte sich vor den Blicken der "Fortgeworfenen" dorthin geflüchtet. Er weiß das, und er weiß auch, daß die "Fortgeworfenen [....] die das Schicksal ausgespien hat" [743] ihn und seine "Komödie" [742] längst durchschaut haben.

Maltes zunächst vorsichtige Kritik am Dichter und am diaristischen Schreiben zielt in erster Linie auf die erkenntnistheoretische Naivität seines "Wissens". Es ist die schon vom Kellermenschen angegriffene Verkürzung der Erfahrung, die sich auf das beschränkt, was man davon in ein "in gelbliches, elfenbeinfarbiges Leder ge-

bundenes" Buch[29] einträgt. Die Kritik beruht dabei nicht nur auf dem Bewußtsein der Beschränktheit und Isoliertheit der literarisch gesicherten Lebenspraxis gegenüber dem, was draußen, vor den Bibliothekstüren vor sich geht, sondern sie stützt sich auf ein neues Erfahrungsbewußtsein. In seiner Krise wird Malte auf einen Bereich aufmerksam, der dem Bewußtsein transzendent und doch Bestandteil des Ichs ist. Von dieser neuen Erfahrung her gesehen erscheint aber der Selbstgewinn literarischer Identität, wie das ja auch schon beim Kellermenschen in Ansätzen der Fall war, als Wirklichkeitsverlust. Was Malte "sehen lernt", ist jener Bereich, der sich jenseits des literarisch ausgeleuchteten Bezirks von Innerlichkeit und emphatischem Ich-Bewußtsein auftut, dabei aber nicht mehr wie vielleicht bisher als "Anderes" abgetan werden kann. Was im Kern von Maltes Schreib- und Persönlichkeitskrise steht, ist das neue "Innere, von dem ich nichts wußte":

> Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich hinein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nichts wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht.

Exkurs: Maltes Bewußtseinskrise und Benjamins Erfahrungstheorie

Was dieses neue Innere genau ist, läßt sich, wenn man Maltes eigene Metaphorik zunächst einmal vermeiden will, mit Hilfe der benjaminschen Schocktheorie zeigen [30]. Wie Maltes Krise sich dialektisch ergibt aus dem Verfall des alten Schreibideals, ergibt sich auch in Benjamins Theorie der Moderne ein neuer Begriff der Erfahrung dialektisch aus dem Verfall der traditionellen Verhältnisse, wie ihn die Industrialisierung der Lebenswelt erzwingt. Die traditionellen Verhältnisse werden in ihrer Zerstörung plötzlich mit einer weiter-

---

[29] Vielleicht ein versteckter Hinweis auf die Geschichte des Ästhetizismus und die Rolle des "gelben Buches". vgl. Ralph-Rainer Wuthenow, *Im Buch die Bücher oder Der Held als Leser,* Frankfurt a.M. 1980, S.149-168

[30] Sich von der metaphorischen Terminologie Maltes nicht gelöst zu haben, scheint mir ein Mangel der ansonsten einsichtigen und weiterführenden Arbeit von Anthony R. Stephens, *Rilkes Malte Laurids Brigge. Strukturanalyse des erzählerischen Bewußtseins,* Bern/Frankfurt 1974. Der hier versuchte Interpretationsansatz deckt sich mit dem Stephens, insofern auch hier zwei "Persönlichkeitsmodelle" gegenübergestellt werden, von denen aus dann Maltes je verschiedene Schreibmodelle bechrieben werden. Benjamins Schocktheorie, die hier nur in groben Umrissen vorgestellt werden kann, findet sich in "Über einige Motive bei Baudelaire" in: W.B., *Gesammelte Schriften.* Hersg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.1972ff., Band I.2., S.605-653, bes. 612ff.

und tiefer zurückgehenden Erfahrung konfrontiert und erweisen sich so als brüchig. Diese Dialektik des modernen Bewußtsein ist nicht nur Maltes Persönlichkeitskrise, sondern auch der Krise des Sich-selbst-Erzählens verwandt.

Benjamin geht, dabei auf Freud zurückgreifend, vom Gedächtnis aus als einer dem Bewußtsein entgegengesetzten Persönlichkeitsschicht. In ihm hat eine Erfahrung ihren Ursprung, die als Zusammenhang des Ichs mit der Tradition beschrieben ist. Hier, im Gedächtnis, wird das Wahrgenommene einem weitverzweigten System der Persönlichkeit assimiliert, in dem kollektive und individuelle Traditionen, Bewußtes und Unbewußtes sich verbinden. In Maltes Terminologie stehen für diesen Zusammenhang die genannten Begriffe *Erbe, Haus, Schicksal*; ihm entspricht auch das voraussetzungslose und traumhaft sichere "Wissen" des Dichters. In einer zunehmend von Schockerlebnissen bestimmten Welt verkümmert jedoch laut Benjamin grade dieser Erfahrungszusammenhang. Um die Schocks abzuwehren, muß das Wahrgenommene im Bewußtsein fixiert werden, es wird zum "Erlebnis im prägnanten Sinne"[31]. Die Wahrnehmung wird zum Gegenstand einer Konfliktdynamik, "welche als Selbstbehauptungsstrategie des dominanten Ichs zu beschreiben ist"[32]. Die Folge ist, daß nun das Wahrgenommene aus der Schicht des unbewußten Gedächtnisses herausfällt und dieses für den emphatischen Zusammenhang der Erfahrung untauglich wird.

Benjamin beschreibt damit die Zerstörung traditioneller, vorbewußter Traditions- und Persönlichkeitszusammenhänge durch die Reflexivität, wie sie ja auch das Sich-selbst-Erzählen bestimmt. Das schwärmerische Ich wird seiner literarischen Konstruiertheit bewußt; es wird ja deshalb hektisch und gereizt, weil es ihm immer schwerer fällt, die entgegengesetzte Wirklichkeitserfahrung abzuwehren, in der es sich zersplittert fühlt und an seiner Einheit und Ganzheit verzweifelt. Im *Malte* zeigt der Großvater Brigge, daß die alte Einheit, die nach der Idylle ja ein voraussetzungsloser, apriorischer Zustand zu sein hätte, ihren Preis hat. Ihm gelingt die Zusammenfassung des ichs zur integrierten Einheit erst in den fürchterlichen Mühen seines Todes, in den "alles Übermaß an Stolz, Willen und Herrenkraft [eingeht], das er selbst in seinen ruhigen Tagen nicht hatte verbrauchen können" [720].

Nun korrespondiert aber bei Benjamin der Reduzierung der Ich-Struktur auf die an der Schockabwehr beteiligten und durch sie

[31] Benjamin, *Gesammelte Schriften* I.2., a.a.O., S.614

[32] Ansgar Hillach, "Allegorie, Bildraum, Monage. Versuch einen Begriff avantgardistischer Montage aus Benjamins Schriften zu begründen." in W. Martin Lüdke (Hrsg.) *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1976, S.123

aktivierten Schichten dialektisch die Wahrnehmung des dadurch Verlorenen[33]. Erst die moderne Destruktion der Persönlichkeitszusammenhänge verweist das Ich wieder über das Bewußtsein hinaus zurück an seine Vorgeschichte, an jene tiefen Schichten im Gedächtnis also, die von der Bewußtseinssortierung noch nicht erfaßt sind und die Dauerspur der "wahren Erfahrung" tragen. Zugänglich wird dies gerade über die Desorganisation des die Wahrnehmung strukturierenden Ichs, eben nicht über das willkürliche Bewußtsein, sondern über die Zufälle der proustschen *mémoire involontaire,* über das assoziierende Gedächtnis, den Rausch, den Traum und über die nicht abgewehrten Schocks des Großstadtlebens [34]. Oder wie Malte sagt: über die unbereinigte, ungeordnete und "ausgehaltene" Wirklichkeit. Da ist man also wieder angelangt bei jenem Wirklichkeitsbegriff, der sich wie beim Kellermenschen, beim Überflüssigen, bei Malte selbst als Negation eingefleischter Bewußtseinsprozesse ergibt, als Negation der buchmäßigen, von literarischen Traditionen gesteuerten Erfahrung.

"Im Gegensatz zu einer Erfahrung [....] welche sich im genormten, denaturierten Dasein der zivilisierten Massen niederschlägt"[35], bildet sich so ein emphatischer Erfahrungsbegriff heraus, in dem Moderne dialektisch umschlägt in "Urgeschichte"[36]. Die bisher funktionierende Einheit der Persönlichkeitserfahrung zerfällt, und so, wie Baudelaire in Benjamins Lesart in *spleen* und *ideal* die "auseinandergesprengten Bestandteile echter Erfahrung in Händen hält"[37], so zerfällt dann auch dem Baudelaire-Leser Malte das soweit problemlose individuelle Ich in eine duale Struktur: Einerseits die schmale Schicht des Bewußtseins als Residuum der nun plötzlich als literarisches Konstrukt verdächtigen Ich-Identität; andererseits ein diesem entfremdetes, amorphes Unbewußtes.

Immer wieder schreibt Malte fasziniert und beängstigt von dem Neuen, dem, was herausfällt aus dem fassadenhaft-reflektorischen, von den modernen Lebensbedingungen herausgetriebenen Ich des Bewußtseins und der vereinzelten Subjektivität. Plötzlich zeigt sich da, wo die alte Strategie des "Dichters" und *homo clausus* brüchig wird, Neuland im Ich, das "Ungeleistete"; eine Erfahrungsschicht, die

---

[33] vgl. Marleen Stoessel, *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin.* München/Wien 1983, S.34

[34] zum Chockerlebnis als Erkenntnisinstrument vgl. Stoessel, *Aura,* a.a.O. S.164

[35] Benjamin *Gesammelte Schriften* I.2. a.a.O., S.608

[36] ebd. S.637f. und Rolf Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins,* Frankfurt a.M. 1973, S.119

von fern an das chaotisch ungeordnete "Leben ohne Buch" erinnert, dem sich der Kellermensch verschreibt.

In der dritten Aufzeichnung steht für diese neue Schicht im Persönlichkeitsmodell das Modell einer berstenden Mauer, "hinter welcher das Feuer auffährt" [710]; in der fünften Aufzeichnung der Gegensatz vom Gesicht als schnellwechselnder Maske und dem Amorphen, Dauernden dahinter, dem "bloßen wunden Kopf ohne Gesicht" [712], den anzusehen Malte so große Angst hat, denn er erfährt dieses neue Innere als Bruch seiner Kontinuität. Er ist "etwas anderes als bisher" [711]. Gleichzeitig wird aber durch diesen Zusammenbruch der alten Bedeutungen und die Zerstörung des alten Ich ein neuer Begriff des Selbst sichtbar. Maltes Persönlichkeitskrise hat einen utopischen Horizont, an dem der enge Kreis der literarisch-idyllischen Innerlichkeit gesprengt und das andere, amorphe, noch bedrohliche Außen zu einem neuen Totalitätserlebnis integriert würde, sich anders gesagt das Ich so sehr veräußerlicht und das Andere mit einschließt, das, wenn auch unter ganz anderen Voraussetzungen, das werthersche Allgefühl nun seine Wiederkehr zu feiern scheint. Die folgende Passage stellt in Maltes metaphorischer Sprache deutlich das in dieser Krise entgrenzte Ich gegen die alte Erfahrung der Innerlichkeit.[37]

Besser vielleicht, du wärest in der Dunkelheit geblieben und dein unabgegrenztes Herz hätte versucht, als des Ununterscheidbaren schweres Herz zu sein. Nun hast du dich zusamengenommen in dich, siehst dich vor dir aufhören in deinen Händen, ziehst von Zeit zu Zeit mit einer ungenauen Bewegung dein Gesicht nach. Und in dir ist beinah kein Raum; und fast stillt es dich, daß in dieser Engheit in dir unmöglich sehr Großes sich aufhalten kann; daß auch das Unerhörte binnen werden muß und sich beschränken den Verhältnissen nach. Aber draußen, draußen ist es ohne Absehen; und wenn es draußen steigt, so füllt es sich auch in dir, nicht in den Gefäßen, die teilweise in deiner Macht sind, oder im Phlegma deiner gleichmütigeren Organe; im Kapillaren nimmt es zu, röhrig aufwärts gesaugt in die äußersten Verästelungen deines zahlloszweigigen Daseins. Dort hebt es sich, dort übersteigt es dich, kommt höher als ein Atem, auf den du dich hinflüchtest wie auf deine letzte Stelle. Ach, und wohin dann, wohin dann? Dein Herz treibt dich aus dir hinaus, dein Herz ist hinter dir her, und du stehst fast schon außer dir und kannst nicht mehr zurück. Wie ein Käfer, auf den man tritt, so quillst du aus dir hinaus, und dein bißchen obere Härte und Anpassung ist ohne Sinn. [776f.]

Malte beschreibt in einer um den Innen-Außen Gegensatz herumgebildeten Metaphorik den Zusammenhang des begrenzten, "in sich zusammengenommenen" Bewußtseins mit seinem Anderen, einem

[37] Walter Sokel nennt dies "Ent-Ichung", ein Prozeß, in dem die Welt zum Innenraum wird. vgl. "Zwischen Existenz und Weltinnenraum: Zum Prozeß der Ent-Ichung in Malte Laurids Brigge" in: *Probleme des Erzählens in der Weltliteratur. Festschrift für Käte Hamburger*. Stuttgart 1971, S.212-233

überindividuellen, unabsehbar weiten Zustand des "Draußen", der doch irgendwo der Ich Erfahrung komplementär ist. Es ist der mythische Seinsgrund für das Ich, der es aufhebt und in dem dieses dann doch wiederkehrt: "du stehst fast schon außer dir..." Das hat nichts von dem vergleichsweise präzisen Begriff der benjaminschen, geschichtsphilosophisch verankerten Vorgeschichte des Individuums; man muß Malte aber abnehmen, daß das, was er da beschreibt, seiner Krisenerfahrung in Paris korrespondiert. Sie jedenfalls ist es, die ihm diesen zuvor von der literarischen Selbstkonstruktion und ihren Ausklammerungen verdeckten Bereich sichtbar macht.

An anderer Stelle präzisiert Malte die hier beschriebenen Gegensätze durch bereits erwähnte Begriffe, die jetzt vollends klar werden. Von der neuen Wirklichkeit, der amorphen, unabgegrenzten Erfahrung, dem "namenlosen" Zustand der "Fortgeworfenen" spricht er emphatisch als *Leben*, und zwar wird dieses Wort als Gegensatz zu dem geschlossenen System der persönlichen Geschichte verstanden, des geordneten Lebenslaufes, der auf Tradition und Erinnerung begründeten Ich-Identität, auf die er mit Wörtern wie *Haus, Erbe*, vor allem aber *Schicksal* verweist[38]. Der Zugriff des "Lebens", wie Malte ihn in Paris erlebt, hebt die abgegrenzte und bewahrende Identität eines individuellen "Schicksals" auf, macht die Besorgungen und Unterscheidungen des Ichs hinfällig und befreit jene weiterreichende "Naturkraft", die beispielsweise in der 21. Aufzeichnung von dem Veitstänzer Besitz ergreift und sein altes, geordnetes Selbst der abgeschlossenen Identität zerbricht. Dieses amorphe Neue nun, das überall so bedrohlich um sich greift, erklärt Malte seinerseits ganz wie seine schreibenden Vorgänger zur emphatischen Wirklichkeit, im Gegensatz zu dem, was in der Dichteridylle als literarisches Wirklichkeitssubstrat erscheint. Malte will "das Seiende [....] sehen, das unter allem Seienden gilt" [775], will das "Erwartete" aufgeben für das "Wirkliche, selbst wenn es arg ist" [776]. Es ist das gleiche heroische Wirklichkeitspathos, mit dem auch der Kellermensch die vom Bewußtsein nicht strukturierte und von quasi-literarischen Manipulationen unberührte Wirklichkeit zu seinem Ideal macht.

Aber Maltes Ideal ist nicht das eines Lebens "ohne Buch", bzw. ohne Schreiben, wie es, wenn nicht dem Kellermenschen, so doch dem überflüssigen Tschulkaturin im Tode gelingt. Maltes neues Wirklichkeitsideal soll sich gerade auch im Schreiben niederschlagen. Mitten in seinem, zunächst ja der Selbstkonstruktion des *homo*

[38] vgl. z.B. "Das Schicksal liebt es, Muster und Figuren zu erfinden, seine Schwierigkeit besteht im Komplizierten. Das Leben selbst aber ist schwer aus Einfachheit." [898f.]

clausus verpflichteten Text, beginnt Malte nun auf ein dem neuen Persönlichkeits- bzw. Wirklichkeitsideal verpflichtetes Schreibideal hinzuarbeiten, die "Zeit der neuen Auslegung".

b. Maltes poetisches Projekt

Maltes Schreiben hat eine ambivalente Funktion, insofern es einerseits auf das neue Wirklichkeitsverhältnis zielt, andererseits aber weiterhin nach dem alten Modell eine Schutz- und Fluchtfunktion erfüllt. Die arkadische Gelassenheit des glücklichen Dichters ist aber der innerlichen Umgetriebenheit gewichen. Der Ort des Schreibers ist nicht mehr in der Mitte, der Fülle des Seins, sondern am Rand. Malte schreibt in sich selbst verkapselt, "Tag und Nacht" [vgl. 728], die Schreibstube ist sein Fluchtpunkt, von dem er nicht ohne eine gewisse existentielle Überspanntheit das Leben für sich neu zusammenzubauen versucht.

War ich aber einmal in meinem Zimmer, so hatte ich mir nichts vorzuwerfen. Ich schrieb, ich hatte mein Leben... [80]

Andererseits setzt sich nun aber an die Stelle dieses autosuggestiven Bezugssystems des alten Sich-selbst-Erzählens, korrespondierend der neuen Wirklichkeit, eine neue Auffassung des Schreibens durch. Die Direktive dieses Schreibens lautet entgegen dieser Flucht- und Rückzugstendenz: "Auswahl und Ablehnung gibt es nicht" [775]. Malte zielt auf eine Schreibweise, die nicht nur dem schmalen urteilenden und strukturierenden Bewußtsein zu seinem Recht verhilft, sondern auch dem dahinterliegenden Unbewußten. Eine Schreibweise wäre das, die allerdings nur gelingen könnte, um den Preis des bewußten, diaristischen Ichs, dessen Niedergang bzw. Verwandlung nachgerade ihre Voraussetzung wird.

Die strukturelle Besonderheit und Schwierigkeit der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ist eine direkte Folge dieses neuen Schreibideals - wenn auch nicht notwendigerweise seine Verwirklichung. Die diaristisch auf Maltes aktuelles Schreib-Ich bezogenen Eintragungen treten, nachdem die Pariser Krise einmal artikuliert und beschrieben ist, deutlich in den Hintergrund, ohne daß deshalb die diaristische Grundstruktur schon aufgehoben wäre. Aber es macht sich eine dem Kunsthaften zumindestens verwandte Struktur breit, in der einzelne Prosastücke in einem Zusammenhang stehen, der nicht mehr lediglich von der diaristischen Subjektivität im Zentrum des Schreibens gewährleistet wird. Mit anderen Worten: Malte löst sich als Objekt des Sich-selbst-Erzählens auf. Dieses Verschwinden aber hat, nach Maßgabe des neuen Wirklichkeitsver-

hältnisses und des neuen Identitätsbegriffs, paradoxerweise einen eminent existentiellen Sinn. Die Aufzeichnungen sind ja nicht nur die künstlerische Beschreibung der "neuen Wirklichkeit", sondern Teil einer Strategie des Ich, sie sich anzueignen und die alte Innerlichkeit aufheben.[39]

Diese Aufhebung des alten Ichs ist das verborgene Zentrum der *Aufzeichnungen*. Sie ist für Malte mit allen Ängsten des physischen Todes behaftet, muß aber vor allem als völliger Zusammenbruch allen bisherigen Sinns verstanden werden.[40] In schwächeren Momenten verdrängt Maltes Angst den eschatologischen Glanz dieser Todesphantasie: "Ich fürchte mich namenlos vor dieser Verwandlung. Ich bin ja noch gar nicht in dieser Welt eingewöhnt gewesen" [755]. Andererseits wird die Verwandlung nicht ohne ein gewisses arrogantes Sendungsbewußtsein angekündigt, etwa in den 'großen Fragen' der 14. Aufzeichnung, in denen Malte nicht nur seine eigenen bisherigen Leistungen als Schriftsteller kritisiert, sondern überhaupt alles bisherige Sagen und Schreiben, weil es auf einer falschen, nämlich subjektiv beschränkten Wirklichkeitsauffassung beruht.

Ist es möglich [....], daß man noch nichts Wirkliches und Wichtiges gesehen, erkannt und gesagt hat? Ist es möglich, daß man Jahrtausende Zeit gehabt hat, zu schauen, nachzudenken und aufzuzeichnen, und daß man die Jahrtausende hat vergehen lassen wie eine Schulpause, in der man sein Butterbrot ißt und seinen Apfel? [726]

Maltes neue Wirklichkeitsauffassung ist vornehmlich als Negation bisheriger Sinnbildungsstrategien ausgebildet, wozu er vor allem die Geschichte allgemein zählt und besonders die persönlichen, wie sie der Dichter in der Idylle als sein "Schicksal" festschreibt. Die Vision einer neuen Auslegung ist deshalb identisch mit dem Ende des alten Sich-selbst-Erzählens, wie deutlich auch eine Stelle aus Rilkes "Fragment von den Einsamen" aus der Maltezeit zeigt, die den "großen Fragen" aus der 14. Aufzeichnung verwandt ist. Auch hier beginnt die Neuinterpretation der Welt mit einem großen Ausräumen aller Requisiten der vom "glücklichen Dichter" verkörperten literarischen Lebenspraxis.

Völker ihr seid vorbei, Könige ihr seid Grabsteine, Berge und bronzene Bilder und wer weiß noch von euch, Frauen, wenn ihr gestorben seid. Wie lange wird es noch dauern und man vergißt die Geschichte; denn einmal

---

[39] Die Dialektik steht auch hinter der Schwierigkeit, den *Aufzeichnungen* einen eindeutigen "subjektiven" oder "objektiven" Sinn zuzuweisen, ohne die Dialektik zu sehen, die beides zusammenspannt im Prozeß der Subjektivität, des diaristischen Sich-selbst-Erzählens, nämlich das Subjekt des Schreibers und die Objekte seiner "Aufzeichnungen".

[40] vgl. Maurice Blanchot, "Rilke und das Verlangen des Todes", in *Materialien*, a.a.O., S.172ff.

kommt das große Ausräumen der Gedächtnisse und dann wird, wie aus alten Schubladen, alles ins Feuer geworfen werden, Briefe, Bilder, Bänder und Blumen.[41]

Ihr Muster findet Maltes neue Schreibweise und überhaupt die Destruktion des Ich-Bewußtseins in einem Erinnern, das nun nicht mehr dem willkürlich-organisierenden Zugriff der literarischen Selbstkonstruktion traut. Es führt hinaus aus der chronologisch geordneten Zeit der individuellen Geschichte in das "eigentümlich Unbegrenzte der Kindheit, das Unverhältnismäßige, das Nie-recht-Absehbare" [891]. Anstatt die Zeitlinie der Geschichte zu rekonstruieren, die den Schreiber ja immer tiefer in das Schicksal einspinnen würde, überläßt Malte sich den Kreuz- und Querwegen seiner *mémoire involontaire*, die gerade durch die Desorganisation der eingeübten Identität die wahre Erfahrung zugänglich macht.

Und mit dem, was kommt, hebt sich ein ganzes Gewirr irrer Erinnerungen, das daran hängt wie nasser Tang an einer versunkenen Sache. Leben, von denen man nie erfahren hätte, tauchen empor und mischen sich unter das, was wirklich gewesen ist, und verdrängen Vergangenes, das man zu kennen glaubte: denn in dem, was aufsteigt, ist eine ausgeruhte, neue Kraft, das aber, was immer da war, ist müde von zu oftem Erinnern. [766]

So sammelt Malte auf eine dem benjaminschen "Eingedenken" durchaus vergleichbare Weise über weite Teile seiner Aufzeichnungen "Data der Vorgeschichte"[42]; er versucht an den Zustand *vor* der Abspaltung des vereinzelten Bewußtseins anzuknüpfen. Ein Beispiel ist die Erinnerung an das Verkleidungsspiel vor dem Spiegel, bei dem die "verabredeten Grenzen" [801] plötzlich überschritten wurden. Um den Preis eines beängstigenden Selbstverlustes erfährt Malte sich als ein Anderes, sein Spiegelbild "diktiert mir ein Bild, nein, eine Wirklichkeit, eine fremde, unbegreifliche, monströse Wirklichkeit, mit der ich durchtränkt werde gegen meinen Willen" [808]. Besinnungslos liegt er dann da, als habe er schon das stillgestellte Sein der Dinge erreicht: "wie ein Stück [....], rein wie ein Stück" [809]. Immer wieder ist in Maltes Aufzeichnungen von der Aufhebung des individuellen Bewußtseins die Rede, das als in die Zeit gesetztes und in der Zeit gegen sich selbst aufgebrachtes Ich-Bewußtseins beschrieben ist, das im "Schwarm der Sekunden"[43] zerfällt. Nach der Legende gelingt die Überwindung des Zeitbewußtseins, also die Vereinheitlichung bzw. Entgrenzung des Ichs zur Totalität, dem Grafen Brahe, dessen Zeitsinn die Abfolge von Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit überspringt und an dessen folglich "immer

[41] Rilke, *Sämtliche Werke*, a.a.O., S.639

[42] Benjamin, *Gesammelte Schriften* I.2., a.a.O., S.639

[43] Probleme mit der Zeit haben Nikolaj Kusmitsch in der 49. und der Medizinstudent in der 50. Aufzeichnung.

wieder aufgelöster Persönlichkeit" bezeichnenderweise "kein Namen haften" will [733].

Die Aussetzung des Bewußtseins in der *mémoire involontaire*, die den Blick auf die andere Seite gestattet, wird nun Vorbild des neuen Schreibens Maltes, das als eine Art von *écriture automatique* die Wirklichkeit jenseits des kontrollierten bzw. kontrollierenden Bewußtseins zugänglich machen soll und zwar, insofern sich hier die Erinnerung paradoxerweise gerade an ein Vergessen des bewußten, empirischen Ichs bindet. So wie im Schreiben des Dichters das "Wissen" zum Medium der Ich-Konstruktion wird, wird nun das Vergessen im unbewußten, automatischen Schreiben zum Medium der von Malte ersehnten Ich-Aufhebung. Durch seine heteronome Struktur ist das Schreiben in den radikalsten Gegensatz zur Autonomieillusion des Sich-selbst-Erzählens gebracht, in dem das Ich sich immer nur in der Aktualität seines eigenen, gegenwärtigen Bewußtseins einspinnen kann. Nun soll sich im Schreiben nicht mehr so sehr das Bewußtsein äußern, als vielmehr das Sein schlechthin, das - in Maltes Codewörtern dafür - "Seiende" statt der diaristischen Subjektivität, das "Leben" statt des "Schicksals".

Ein mystischer, transzendentaler Begriff der Poesie kommt hier ins Spiel, den Malte selbst mit dem Begriff eines unwillkürlichen Erinnerns in Zusammenhang bringt, und zwar an der Stelle, wo er mit seinem bisherigen Schreiben abrechnet, weil es nur auf "Gefühlen" beruhte:

> Es genügt auch noch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß die große Geduld haben, zu warten, daß sie wieder kommen. Denn die Erinnerungen selbst *sind* es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in unserer Mitte und aus ihnen ausgeht. [724f.]

Schon zuvor sind die diaristischen Schreiber auf der Suche nach poetischer Totalität an die Grenzen des Sich-selbst-Erzählens gestoßen und haben sich nach dem Kairos der Poesie gesehnt - umso mehr, je hektischer sie mit der Feder in ihren Gefühlen und Erinnerungen danach gekratzt haben. Auch von der hier beschriebenen Geduld war schon die Rede und den unverhofften Momenten der Poesie - etwa wenn Werther, des Herumbosselns überdrüssig, in einer guten Stunde malt "ohne nur das Mindeste von dem Meinen hinzuzutun." [44]

Ob Malte in seinen Aufzeichnungen die von ihm selbst geforderte Geduld aber aufbringt, sei dahingestellt. Theoretisch jedenfalls

[44] vgl. Werthers Brief vom 26.Mai

markiert sein neues Schreiben den Umschlag des empfindsam-diaristischen Sich-selbst-Erzählens in seine letzte Utopie, in der das Ich aufgehoben und mit seinem Anderen zu wahrer Totalität vereinigt wäre. Der Begriff solcher Poesie geht zurück auf die schon erwähnte romantisch-mystische Tradition, der auch Walter Benjamins Kunsttheorie verpflichtet ist, die in Baudelaire einen gemeinsamen Bezugspunkt mit Rilkes *Malte* hat. In allen Fällen soll der epistemologische Sprung zwischen Wirklichkeit und Bewußtsein oder auch Wahrheit und Erkenntnis geheilt werden, also die Differentialität des Bewußtseins. Nach Benjamin wird das Aussagesubjekt dabei intentionslos, es tritt seinen Gegenständen gegenüber in einen "Stand der Ähnlichkeit"[45]. Baudelaires *correspondances* dienen sowohl Benjamin als

[45] vgl. oben S.20ff. Benjamin bestimmt Wahrheit als intentionslos, ihr zugeordnet ist ein Programm der Aufhebung des Ich in philosophischer Kontemplation. "Wahrheit tritt nie in eine Relation und insbesondere keine intentionale. Der Gegenstand der Erkenntnis als ein in der Begriffsintention bestimmter ist nicht die Wahrheit. Die Wahrheit ist ein aus Ideen gebildetes intentionsloses Sein. Das ihr Gemäße ist demnach nicht ein Meinen im Erkennen, sondern ein in sie Eingehen und Verschwinden" [Benjamin, "Ursprung des deutschen Trauerspiels", *Gesammelte Schriften* I.1., a.a.O., S.216]. Aus dieser erkenntnistheoretischen Voraussetzung entwickelt Benjamin seinen Begriff des Schönen. Das Medium, in dem die Wahrheit zur Darstellung kommt, ist die Sprache, aber nicht jene der konventionellen Zeichen, die abstrakt ist, weil sie im "richtenden Wort, dem Urteil" wurzelt [ebd. S.407], sondern die Paradiessprache adamitischer Namensgebung, die als "Gegenteil aller nach außen gerichteter Mitteilung" nicht Instrument, sondern eine Manifestation aus dem "innersten der Wirklichkeit" ist [ebd. S.217]. Der Zugang zu dieser Ursprache des Seienden ist für Benjamin - wie für Malte, wie überhaupt die meisten der hier vorgestellten Schreiber - verbunden mit dem Überspringen des Bewußtseins, eben in jenem Erinnern, das in die Vorgeschichte zurückführt und Gehalte aufbewahrt, die noch nicht durchs Bewußtsein gesiebt und strukturiert sind, jenem Erinnern also, das in Maltes Formulierung sich im "Vergessen" erst vollendet und das Benjamin ein aufs "Urvernehmen allererst zurückgehendes Erinnern" nennt [ebd.]. - Nun scheint aber bei Benjamin gegenüber Rilke eine Art von Sicherung eingebaut, damit diese "Intentionslosigkeit" der Intention des Subjekts wuch wirklich entzogen ist.. Wie die Gehalte der *memoire involontaire* nur *dialektisch* in der Kollision mit der Jetztzeit erscheinen, als das Verlorene der Erinnerung, so erscheint auch die mit dem Sündenfall eigentlich liquidierte Ursprache nur noch in paradoxer Verbindung mit profanen Ausdrucksgehalten. Der Wahrheitsgehalt des Kunstwerkes, seine symbolische Urbedeutung ist in Benjamins Auffassung deshalb an die Sachgehalte gebunden und nur dort blitzartig erkennbar, wo ein "Ausdrucksloses" die Einheit von Wesen und Erscheinung durchschlägt und die Wahrheit des Kunstwerkes als durch Scheinen vermittelte zeigt. "Das Ausdruckslose ist die kritische Gewalt, welche Schein und Wesen in der Kunst zwar zu trennen nicht vermag, aber ihnen verwehrt, sich zu mischen. Diese Gewalt hat es als moralisches Wort. Im Ausdruckslosen erscheint die erhabene Gewalt des Wahren, wie es nach Gesetzen der moralischen Welt die Sprache der wirklichen bestimmt. Dieses nämlich zerschlägt, was in allem Schönen als Erb-

auch Rilke als Vorbild, ein anderes Modell findet Rilke in der Arbeitsweise Cézannes.

Was mit der Intentionslosigkeit bzw. Anonymität des Künstlers gemeint ist, die Rilke bzw. Malte sich nun vornehmen, verdeutlicht eine Briefstelle, in der Rilke seine Frau Clara zu einem quantitativ beschleunigten, assoziativen Aufzeichnungen ihrer Reiseeindrücke in Ägypten auffordert. Das erinnert an Maltes neues poetisches Modell eines "Vergessens der Erinnerung". Repräsentativ für die *Malte*-Periode überhaupt wird hier eine Theorie der künstlerischen Anschauung entworfen, bei der an die Stelle des alten schöpferischen Subjekts des *homo clausus* eine "beliebige Disponibilität" und "grenzenlose Affizierbarkeit"[46] tritt, die sich dem Strom des Unbewußten überläßt und sich fast surrealistisch im Plötzlichkeitsmodus fundiert.

Sammle nur noch viele Eindrücke; denk nicht an Briefe, die berichten und sich verständlich machen müssen; nimm mit raschen Fangbewegungen noch das und jenes herein: rasch Vorübergehendes, Einblicke, kurze aufblitzende Aufschlüsse, die eine Sekunde in Dir andauern, unter dem Einfluß irgendeiner Begebenheit; alles das Unwichtige, das oft bedeutsam wird durch eine vorübergehende Intensität unseres Sehens oder weil es an einer Stelle vor sich geht, wo es vollkommen wird in all seiner Nebensächlichkeit [....] Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache, von der wir noch so wenig wissen; wir sind mit ihm ganz nach außen gekehrt, aber gerade wenn wirs am meisten sind, scheinen in uns Dinge vor sich

---

[Fortsetzung von Seite 189]

schaft des Chaos noch überdauert: die falsche, irrende Totalität – die absolute. Dieses erst vollendet das Werk, welches es zum Stückwerk zerschlägt, zum Fragment der wahren Welt, zum Torso eines Symbols" [Benjamin, "Goethes Wahlverwandtschaften", *Gesammelte Schriften* I.1., a.a.O., S.181] Die Seinsform des Schönen, sofern sein Gehalt Wahrheit sein soll, ist also nicht einfach gleichzusetzen mit der Erscheinung des Kunstwerkes, es ist vielmehr das, was in ihm, im Zeitmaß des "mystischen Nu", als Verhülltes blitzartig auftaucht. Das Schöne, um nicht Schein zu sein, wird in der berühmten Definition Benjamins bestimmt als das, "welches wesenhaft sich selbst gleich nur unter der Verhüllung bleibt" [*Gesammelte Schriften*, I.1., S.195]. Diese Bestimmung geht dann in den Begriff der Aura ein, durch die das Schöne als Geheimnis gewahrt und geschützt wird. Das Auratische an der Daseinsform des Kunstwerks ist entsprechend die "einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag"[*Gesammelte Schriften*, I.1., a.a.O., S.480] – Benjamins hier angerissene Begriffe des Fragments, des mystischen Nus, der Aura können den im folgenden entwickelten Rilke-Malteschen Begriffen "Leisten" und "Werk", überhaupt dem Konzept eines persönlichen Märtyrertums des Künstlers gegenübergestellt werden, um zu ermessen, wie der ursprünglich ganz ähnliche Begriff eines intentionslosen Ausdrucks wieder subjektiv wird.

[46] Ralph-Rainer Wuthenow, *Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus.* Frankfurt a.M. 1978, S.54

zu gehen, die auf das Unbeobachtetsein sehnsüchtig gewartet haben, und während sie sich, intakt und seltsam anonym, in uns vollziehen, *ohne uns*, – wächst in dem Gegenstand draußen die Bedeutung heran, ein überzeugender, starker, – ihr einzig möglicher Name, in dem wir das Geschehnis in unserem inneren selig und ehrerbietig erkennen, ohne selbst daran heranzureichen, es ganz leise, ganz von fern, unter dem Zeichen eines eben noch fremden und schon im nächsten Augenblick aufs neue entfremdeten Dinges begreifend.[47]

c. Schreiben als Ritus. Die 18. Aufzeichnung

Die 18. Aufzeichnung ist entscheidend für das Verständnis von Maltes Schreiben, denn hier werden zwei konkurrierende Schreibmodelle miteinander konfrontiert. Einerseits das diaristische Schreiben als subjektives "Sich-Wehren" gegen die neuen, persönlichkeitsgefährdenden Erfahrungen, andererseits eine neue, transzendental in einer kontemplativen Haltung begründete Poesie, die in kurzen Momenten des Gelingens einer heteronomen Anschauung zur Darstellung verhilft, in der die subjektiven Grenzen überschritten sein sollen.

Zunächst will sich Malte mit seinem Aufzeichnen vor den andrängenden Großstadteindrücken schützen. Das Schreiben ist autosuggestiv auf das gewohnte Erfahrungs-Ich gerichtet:

Es ist gut, es laut zu sagen: "Es ist nichts geschehen." Noch einmal: "Es ist nichts geschehen". Hilft es? [747]

Malte will so die Verletzungen der Schutzhülle seines Ichs aufarbeiten, die Schocks der Großstadt, die im neuen Erfahrungsmodell ja gerade die Chance der Ich-Überwindung wären. Der Begriff einer neuen, übersubjektiven "wirklichen" Wirklichkeit wird hier sogar noch einmal ausdrücklich zurückgenommen gegenüber der Notwendigkeit, die Souveränität des identischen Ichs über seine Erfahrung zu erhalten:

"Kommt es nicht darauf an, was die ganze Sache für mich gewesen ist" [748]

Der therapeutische Nutzen des Schreibens für die Schockabwehr bewährt sich in dieser 18. Aufzeichnung insgesamt viermal. Was immer sich an fluktuierender Gleichzeitigkeit zwischen Ich und Welt, an bedrohlicher Auflösung des Ichs in der Annäherung von Außen und Innen ergibt – wie zum Beispiel in der Faschingsmenge, in der sich Malte panisch verliert und zum Teil der taumelnden Menschenmasse wird –, hier wird es nicht als Manifestation der neuen, wahren

[47] Rilke, *Gesammelte Briefe, Band 2: Briefe aus den Jahren 1904-1907*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1939, S.279f.

Wirklichkeit begrüßt, sondern sehr schnell zurückgebracht in die alte, vom Ich dominierte Ordnung.

Aber nun ist es vorbei; ich habe es überstanden. Ich sitze in meinem Zimmer bei der Lampe; es ist ein wenig kalt, denn ich wage nicht, den Ofen zu versuchen. [753]

Mag dies auch nur noch ein kläglicher Abklatsch der alten Dichteridylle in der Dachstube sein, es scheint doch noch zu genügen, die amorphe Wirklichkeit, "das Schreckliche" zu bannen, das Malte eigentlich schon für sich reklamieren wollte.

Aber noch aus diesen Abwehrgesten des Schreibens spricht die lockende Utopie, die der Selbstverlust wäre: Heilung des Risses zwischen Subjekt und Objekt, Umschlag der subjektiven Erkenntnis in wahre Anschauung. Denn im "Schrecklichen"[48] der hier verzeichneten Großstadterlebnisse manifestiert sich, Malte wohl bewußt, eben dieses "Innere, von dem ich nichts wußte". Malte hat selbst Anteil an dem, was ihn ängstigt. Deutlich wird das auch in den aufgebrochenen Häuserfassaden, wo Inneres und Äußeres ineinanderfließt und die aufgebrochene Oberfläche der Erscheinungswelt den Blick freigibt ins verborgene Innen der Wirklichkeit; oder in dem schon genannten Erlebnis des Faschingsumzugs, wo die Menge plötzlich umschlägt und zu dem "Großen" in Maltes Blut wird, "das die Adern ausdehnte, wohin es kam" [752]. Poetisch am präzisesten beschrieben ist dieser Umschlag jedoch in der Deutung des Sterbenden, den Malte in der Crémerie beobachtet.

Vielleicht brach ein Gefäß in ihm, vielleicht trat ein Gift, das er lange gefürchtet hatte, gerade jetzt in seine Herzkammer ein, vielleicht ging ein großes Geschwür auf in seinem Gehirn wie eine Sonne, die ihm die Welt verwandelte.[754]

Für sich selbst weist Malte diese Utopie zurück, nicht zuletzt ja dadurch, daß er sie schreibend zur Chiffre des neuen Totalitätsbewußtseins macht, also objektiviert. Er bleibt bei diesem Schreibvorgang zurück als distinktes, abgeschlossenes, aufzeichnendes Subjekt. Schreibend widersteht er dem Zug ins Ferne und Unabsehbare der Verwandlung, die er bei dem Sterbenden beobachtet, von der er sich, seine alte Identität aber bedroht fühlt.

So saß er da und wartete, bis es geschehen sein würde. Und wehrte sich nicht mehr. Und ich wehre mich noch. Ich wehre mich noch, obwohl ich weiß, daß mir das Herz schon heraushängt und daß ich doch nicht mehr leben kann [755].

---

[48] "Denn das ist das Schreckliche, daß ich sie erkannt habe. Ich erkenne das alles hier, und darum geht es so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Hause in mir." (*Sämtliche Werke VI*, S.751)

So ist es gerade das Schreiben, das den Riß zwischen Malte und der in diesen Erlebnissen einsehbaren höheren Wirklichkeit doch wieder verfestigt. Das Schreiben lokalisiert Malte immer wieder gegenüber dem Amorphen der Erfahrungen in Raum und Zeit, weist ihn als selbstbewußtes, differentielles Ich aus, das seinen konkreten Ort hat in der zeitlichen Struktur des diaristischen Textes. Höchstens noch die Selbstkritik des Schreibens bewahrt die neue Vision, weil sie die Distanz zur transzendentalen Poesie vermißt, in der das Amorphe sich direkt und unmittelbar zum Ausdruck bringen würde.

Noch eine Weile kann ich das alles aufschreiben und sagen. Aber es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heißen werde, wird sie Worte schreiben, die ich nicht meine. Die Zeit der anderen Auslegung wird anbrechen, und es wird kein Wort auf dem anderen bleiben, und jeder Sinn wird wie Wolken sich auflösen und wie Wasser niedergehen. Bei aller Furcht bin ich schließlich doch wie einer, der vor etwas Großem steht, und ich erinnere mich, daß es früher oft ähnlich in mir war, eh ich zu schreiben begann. Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird. Oh, es fehlt nur ein kleines, und ich könnte das alles begreifen und gutheißen. Nur ein Schritt, und mein tiefes Elend würde Seligkeit sein. Aber ich kann diesen Schritt nicht tun, ich bin gefallen und kann mich nicht mehr aufheben, weil ich zerbrochen bin." [756]

Malte führt diese Reflexion seiner aporetischen Situation zwischen dem neuen Ideal einer heteronomen Transzendentalpoesie und dem intentionalen Schreiben des Sich-selbst-Erzählens nicht weiter. Es ist hier eine Grenze erreicht. Eigentlich müßte, wie Maurice Blanchot bemerkt, "alles, was darüber hinausführt, Schweigen werden" [49] oder aber der Endlosigkeit der Wiederholung anheimfallen. Malte aber wechselt in einen Modus des Schreibens, der diesen extremen Widerspruch zwischen Poesie und autonomem Bewußtsein verdeckt: Das *Kopieren*, spätestens seit Anselmus in *Der goldene Topf* und Akaki in Gogols *Mantel* als Möglichkeit erprobt, wenn nicht notwendigerweise der Poesie habhaft zu werden, so doch immerhin das störende Bewußtsein beim Schreiben auszuschalten. So geht es dann auch unmittelbar nach dem soeben zitierten Passus in Maltes Aufzeichnungen so weiter:

Ich habe ja immer noch geglaubt, es könnte eine Hülfe kommen. Da liegt es vor mir in meiner eigenen Schrift, was ich gebetet habe, Abend für Abend. Ich habe es mir aus den Büchern, in denen ich es fand, abgeschrieben, damit es mir ganz nahe wäre und aus meiner Hand entsprungen wie Eigenes. Und ich will es noch einmal schreiben, hier vor meinem Tisch kniend will ich es schreiben; denn so habe ich es länger, als wenn ich es lese, und jedes Wort dauert an und hat Zeit zu verhallen. [756f.]

[49] *Materialien*, a.a.O., S.173

Und dann schreibt Malte eine Stelle ab, die dann auch inhaltlich auf das Heteronome, transzendental begründete der Poesie verweist. Doch zunächst soll dieses Kopieren von seiner formalen, rituellen Seite her interessieren.

Indem Malte sich in die Pose des Betenden begibt und vom diaristischen Schreiber seiner Aufzeichnungen zum Kopisten wird, suspendiert er die sich wehrende Ich-Origo des Sich-selbst-Erzählenden zugunsten eines numinosen Bezugs auf eine "andere Auslegung". Wenigstens für die Dauer des Rituals ergibt sich eine präreflexive Kongruenz zwischen dem Schreiber und dem Text, der ja wie eine rituelle Formel bereits präsent ist und das sonst im Schreiben notwendige Ich-Bewußtsein verblassen läßt. Der Schreiber wird also zum Medium seines Textes. Sogar die empirische Zeit des weiterschreitenden und in diesem Weiterschreiten ja erst begründeten Bewußtseins scheint stillzustehen, die Dimension also, in der nicht zuletzt das Tagebuchschreiben seinen Ursprung hat. Das Ritual hat seine eigene Zeit, was sich in einer späteren Aufzeichnung ja auch Nikolaj Kusmitsch zunutze macht, der sein pathologisch beschleunigtes Zeitbewußtsein durch ganz ähnliche Rezitationsrituale beruhigt [vgl. 870]. Allerdings wird in diesem Ritual das Ich weder wirklich noch endgültig von der Poesie aufgehoben. Es wird allenfalls von ihr vorübergehend ergriffen, darf oder muß sich dann aber wieder aus der rituellen Suspension zurückgewinnen. Die Ich-Aufhebung ist eine immer nur probeweise, sie bleibt kontrolliert durch den im Hintergrund doch noch präsenten Diskurs des bewußten Ichs.

Auch die Verfügbarkeit des als Formel für das Kopierritual gewählten Textes unterscheidet den Vorgang von der *écriture automatique*, die sich Malte ersehnt. Anders als Anselmus im Märchen kopiert Malte nicht den Urtext der Poesie mit wundersamen Schreibutensilien, er kopiert andererseits auch nicht völlig Belangloses wie Gogols Akaki. Vielmehr hat er sich eine Stelle aus Baudelaires *Le Spleen de Paris* vorgenommen, die sich direkt auf sein eigenes Großstadterleben beziehen läßt, das er gerade hier, in der 18. Aufzeichnung abschütteln und bewältigen will. Das schreibende Ich in dem kopierten Auszug sucht genau wie Malte selbst am Ende eines auf den Straßen verbrachten Tages bei der Kunst Zuflucht und Rechtfertigung für das verwundete Ich.

Seigneur mon Dieu! accordez-moi la grace de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-meme que je suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise. [757]

Das Ich soll durch die Poesie ausgezeichnet und bestätigt werden, die transzendentale Poesie soll das Ich retten. Indem Malte diesen Gebetswunsch aber kopiert, setzt er an die Stelle seiner

eigenen Not die Baudelaires. Genauer gesagt tritt an die Stelle seiner Verzweiflung diejenige eines anderen Textes, in der dann auch nur wieder auf die Rettung durch die Poesie *verwiesen* wird. Inhaltlich ist das Gebets- und Kopierritual leer, es verdoppelt lediglich Maltes eigene Situation und gibt ihr so eine rituelle Form. Aufs schärfste ist zu unterscheiden zwischen der eschatologisch verabsolutierten Kunst, die den Untergang des Ichs und seine Rekonstitution durch die "andere Auslegung" verbürgen würde und dem Schreiben im Bannkreis ihrer *Abwesenheit*, der betenden Beschwörung, über der sich das Ich-Bewußtsein eben nur zeitweise von sich selbst suspendiert.

Man muß also in Maltes Kopieren einen Akt magischer Beschwörung sehen, in dem der kopierte Text zur Formel und das Abschreiben zu ihrem autosuggestiven Aufsagen wird. Was die Unmittelbarkeit der transzendentalen Poesie sein soll, wird dabei als im Grunde tautologische Serie von Mittelbarkeiten inszeniert. Magisch ist auch die Methode solcher Selbstsuggestion - endlose Wiederholung, Tautologie, illusionistische Spiegelung.

In seiner Ambivalenz ist Maltes kniend vollzogener Schreibakt eine Ersatzhandlung. Die so heftig ersehnte Transzendentalpoesie wird dabei insgeheim durch planvolles Betreiben verhindert. Malte bekennt ein, daß die Möglichkeiten des selbstbestimmten, diaristischen Sich-selbst-Erzählens erschöpft sind und an seine Stelle das Andere einer heteronom begründeten Kunst treten soll; dieses Andere wird in seinem Ritual jedoch nur *simuliert*. Im Schein der Beschwörung wird die Leere der Formel durch ihre endlose Wiederholung verdeckt. Die Destruktion des Ichs, die Malte ersehnt und fürchtet, bleibt eine pathetische Geste. In ihr erstarrt das Ich des Schreibers zwar in heteronomer Bereitschaft zu Höherem und meint dadurch, daß die Stelle des Selbstbewußtseins nicht mehr ausgefüllt wird, über die partikulare Identität des Diaristen hinauszuwachsen. Was aber an seiner Stelle im Kopierritual erscheint, ist nicht die transzendentale Poesie, sondern allenfalls eine Chiffre, ihr Symbol. Es bleibt bei einer infinitesimalen Serie von Verweisen und Spiegelungen, einer endlosen immer wieder in sich selbst mündenden Bewegung des Widerstands des empirisch-konkreten Ichs gegen sich selbst, mit der es aus seiner Zeit einen kultischen Raum herausschneiden will. Maltes Kopierritual hält den Fluß des Bewußtseins allenfalls vorübergehend auf, was es tautologisch bezeichnet ist nur diese Einbuchtung, diese *leere Stelle* in der vom Ich strukturierten Wirklichkeit. Nicht die neue Auslegung also, nicht das "Leben" anstelle des "Schicksals", sondern höchstens ein Nichts neben dem Leben.

So gesehen schiebt sich das Kopierritual zwischen das diaristische Schreiben und den Grenzbegriff der transzendentalen Kunst. Es verweist auf ihn, vermeidet und verhindert ihn aber gleichzeitig. Wenn die 18. Aufzeichnung das polare Verhältnis zwischen den beiden Schreibmodellen, dem diaristischen Sich-selbst-Erzählen und einer "neuen Auslegung" zuspitzt, dann wird der Gegensatz im Kopierritual Maltes suspendiert. Es fungiert als "Vorwand"[50], wie Rilke dazu sagt, indem es einen negativen bzw. leeren Verweisungszusammenhang darstellt, in dem an die Stelle des Bedeuteten die Sehnsucht tritt, es auszusagen. Dieser Verzicht auf das eigentliche Sagen aber wird von Malte schon als passive Todesbereitschaft zelebriert und gegen das Bedürfnis der Subjektivität gesetzt, die Wirklichkeit zu benennen und zu beurteilen. Deutlich zeigt das die Stelle aus dem Buch Hiob, die er dann im Anschluß an die Baudelaire-Passage kopiert:

Die Kinder loser und verachteter Leute, die die Geringsten im Lande waren. Nun bin ich ihr Saitenspiel worden und muß ihr Märlein sein....[757]

Die rituelle Selbstaussetzung, die hingegebene Gebetshaltung des Rituals simuliert die Selbstaufgabe des Sterbenden in der Crémerie, in der Hoffnung, die Haltung des "sich-wehrens" zu überwinden. Nach Lage der Dinge ist es aber eher eine pathetische und paradoxe Selbstinszenierung.

d. Kulte der leeren Stelle

Die in der 18. Aufzeichnung erkennbare rituelle Bedeutung des Schreibens kann als Paradigma der gesamten *Aufzeichnungen* gelten. Überhaupt stellt diese 18. Aufzeichnung einen Wendepunkt im Text dar. Maltes Hinweise auf die Begleitumstände des Schreibens werden deutlich spärlicher, auch haben die Texte inhaltlich einen immer undeutlicheren Bezug zu ihm, das heißt, die diaristische Dimension des Schreibens tritt zurück oder genauer, die aktuelle Lebenswirklichkeit wird aus dem diaristischen Diskurs verdrängt, der sich nun auf einen literarisch-ästhetischen Sonderraum bezieht, in dem die Ich-Origo des Schreibers "anonym" wird und verschwindet.

Aber wie im Kopierritual bleibt diese Auflösung des schreibenden Ichs auch im Gesamtzusammenhang der *Aufzeichnungen* nur eine Tendenz. Es tritt kein deutlicher Bruch zutage, in dem, wie etwa in *Novembre* ein anderes Aussagesubjekt an Maltes Stelle tritt. Maltes

[50] zum Begriff des Vorwands vgl. vor allem Stephens, *Rilkes Malte Laurids Brigge*, a.a.O., S.133ff.

vielbeschworener "Untergang"[51] ist anders als derjenige Tschulkaturins auch nicht konkret nachvollziehbar, es ist eher, als würde Malte im Vorfeld der anderen Auslegung verharren und wie gebannt darauf als etwas Hypothetischem verweisen, wobei er der subjektiven Bedingtheit seines Schreiben sehr wohl noch bewußt ist. Immer wieder kommt er ja auf das zeitlose Erzählen des Grafen Brahe zurück, das ihm als unerreichbares Ideal vorschwebt.[52] Es wäre der Umschlag der Wirklichkeitsaussage in eine poetische Unmittelbarkeit, in der der Erzähler selbst als in der Zeit festgesetztes, empirisches Aussagesubjekt aufgehoben ist; die Erzählweise also, in der die buchhaften Diskurse des distanzierten, reflexiven Bewußtseins zur Sprache des Seins, der Dinge selbst würde und das Schreiben die vollständige Verschmelzung von Aussagesubjekt und Gegenstand, wie sie dem Grafen nach der Legende gelungen sein soll.

Aber es gab natürlich genug, die ihm übelnahmen, daß er an die Vergangenheit nur glaubte, wenn sie *in* ihm war. Das konnten sie nicht begreifen, daß der Kram nur Sinn hat, wenn man damit geboren wird. "Die Bücher sind leer", schrie der Graf mit einer wütenden Gebärde nach den Wänden hin, "das Blut, darauf kommt es an, da muß man drin lesen können." [848]

Sofern Malte dieses utopische Erzählen nicht gelingt - in dem die Kritik an der Poesie als dem "Leben wie im Buche" umschlägt zum neuen, utopischen Wirklichkeitsbegriff - bleibt er selbst noch sichtbar als subjektiver Bezugspunkt seines Schreibens. Mit anderen Worten, die Krankengeschichte seiner Identität bleibt der Verständnisrahmen auch für die uneigentliche Schreibweise eines Diariums, das sich selbst aufheben will. Maltes Schreiben funktioniert nach dem aufgezeigten Strukturmodell des Rituals. Die einzelnen Aufzeichnungen sind Beschwörungsformeln, die auf das Absolute immer nur indirekt, im gleich noch genauer zu klärenden Sinne des "Vorwands" verweisen können. So lange sie das tun, treiben sie aber vorübergehend Raum- und Zeiteinbuchtungen, leere Stellen ins Selbstbewußtsein des Schreibers.

Dieser Funktion der Aufzeichnungen entspricht, wie schon beim Baudelairegebet, der Inhalt der einzelnen Aufzeichnungen. Wie Malte selbst beziehen sich auch die in diesen "Reminiszenzen seiner Be-

---

[51] Rilke an Lou Andreas-Salome am 28.12.1911. vgl. *Materialien* a.a.O., S.88

[52] Im zeitlosen Erzählen soll "das Vergangene nicht durch die Reflexion mit dem Gegenwärtigen vermittelt, sondern in eine überzeitliche Ganzheit aufgenommen werden". Judith Ryan, "'Hypothetisches Erzählen'. Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes *Malte Laurids Brigge*" in: *Materialien* a.a.O., S.248. Ryan meint, daß das zeitlose Erzählen nur als Hypothese gesetzt und nicht verwirklicht ist. Zweifel bleiben, "ob das erstrebte 'zeitlose Erzählen' überhaupt möglich wäre." [ebd.262], obwohl sich der Aufsatz damit begnügt, den Nachweis des Scheiterns inMaltes Text zu führen, ohne das Ideal selbst einer grundsätzlichen Kritik zu unterziehen.

lesenheit"[53] beschriebenen Figuren auf ein Abwesendes. Es werden Künstler, Liebende, Heilige vorgestellt, die alle in einer beziehungsvollen Erstarrung ihrer Lebensumstände einen leeren Raum aus der subjektiven Erfahrung aussparen, in dem dann das sie übersteigende Numinosum einer höheren und wirklicheren Wirklichkeit erscheinen soll, je nachdem unter den Namen Kunst, Liebe oder Gott. Das autonome Bewußtsein der Gestalten ist in diesen Selbstaufhebungsriten ebenso stillgestellt wie dasjenige Maltes in seinem Schreibritual; sie alle haben vom konkreten Ich der Lebensrealität gleichsam Abschied genommen wie Malte von der diaristischen Selbstdarstellung. Bezeichnenderweise spart Malte in seinen Beschreibungen ja alles Historische, Faktische, das konkrete Handeln der Beispielsgestalten in der Zeit aus oder überhöht es so weit, daß sie zu charakteristischer Dinghaftigkeit erstarren "wie Wachsblumen unter einem Glassturz" [906]. Malte bereinigt also das empirisch verwurzelte Ich-Bewußtsein der in den Aufzeichnungen geschilderten Fälle und führt eine Form des Lebens vor, in der es zu stummer Gestik erstarrt ist, zum Ritual, zu Zeichenformeln, die auf die ausgesparte Stelle als den Sinn der eschatologischen "anderen Auslegung" verweisen.

Malte selbst erklärt die Erkenntnishaltung, die in diesen Figuren vorgeführt wird, als eine Art negativer Mystik, die den gewohnten Sinn des Alltäglichen umstülpt. Es geht um einer Erkenntnisform, die dem "Wissen" des Dichters im Gebirge genau entgegengesetzt ist. Während dieser zum Beispiel von den Mädchen alles "weiß" und ihre Namen als Siegel dieses Wissens ausspricht [vgl. 745], ist für Malte nun "die Frau" nur durch die negative Methode der Aussparung zu erkennen, als leere Stelle:

> Damals zuerst fiel es mir auf, daß man von einer Frau nichts sagen könne; ich merkte, wenn sie von ihr erzählten, wie sie sie aussparten, wie sie die anderen nannten und beschrieben, die Umgebungen, die Örtlichkeiten, die Gegenstände bis an eine bestimmte Stelle heran, wo das alles aufhörte, sanft und gleichsam vorsichtig aufhörte mit dem leichten, niemals nachgezogenen Kontur, der sie einschloß. [785f.]

Malte führt dafür den Begriff "Sehen der leeren Stelle" ein. Je vollkommener die Erstarrung, die Verweigerung der herkömmlichen Sinnbildung ist, desto deutlicher tritt der neue eigentliche Sinn als Negatives hervor. In einer kurzen Kindheitserinnerung beschreibt Malte, wie der Blick hinausgeht über das Sein der Erscheinungswelt und sie nur noch als Zeichen begreift für das durch sie ausgesparte der hohlen Form:

---

[53] Rilke an Witold Hulewicz am 10.11.1925, *Materialien*, a.a.O., S.131

Ich weiß noch genau, einmal vorzeiten, zuhaus, fand ich ein Schmucketui; es war zwei Hände groß, fächerförmig mit einem eingepreßten Blumenrand im dunkelgrünen Saffian. Ich schlug es auf, es war leer. Das kann ich nun sagen nach so langer Zeit. Aber damals, als ich es geöffnet hatte, sah ich nur, woraus diese Leere bestand: aus Samt, aus einem kleinen Hügel lichten, nicht mehr frischen Samtes; aus der Schmuckrille, die um eine Spur Wehmut heller, leer, darin verlief.

Ähnlich war ja schon in der Aufzeichnung vom abgezogenen Gesicht der Frau die Rede vom Ausgesparten, der Hohlform [711f.]. Um die gleiche Sehweise übers Vorhandene hinaus geht es im Gespensterwesen der Familie Brahe und in der Erzählweise des Marquis Belmare, dessen Augen das Abwesende ins Zimmer "hineinsehen" können, nicht anders als das Kind im Falle der leeren Schmuckschatulle. [vgl. 848]

Dieses "Sehen der leeren Stelle" ist eigentlich das Thema, das Maltes spätere Aufzeichnungen einkreisen. Dabei bringen die Aufzeichnungen in ihrem Zusammenhang das Thema auf die gleiche Weise zur Darstellung wie die leere Schmuckrille in der Schatulle den Schmuck, der hineingehört, nämlich durch Aussparung, als Hohlform. Nicht die leere Stelle wird bezeichnet, in der die eigentliche Wirklichkeit erscheinen soll, sondern die transzendierende Sehweise, die sie überhaupt erst ausmachen kann.

Malte selbst am nächsten ist diese Sehweise bei den *Künstlergestalten* entwickelt. Ihnen ist die Kunst von ihrer materiellen Seite des Werkes her nur die Formel für das andere, das erst die Kunst im emphatischen Sinne wäre. In der Beethoven-Aufzeichnung ist es nicht die Musik in der Welt, "um uns", auf die es ankommt, sondern die ausgesparte, ausdruckslose "gespannte, wartende Welt vor der Erschaffung des Klanges" [779]. Diese in der Beethovenschen Musik eigentlich gemeinte Wirklichkeit ist am reinsten nicht in konzertanten Darbietungen seiner Kompositionen zu finden, sondern in Beethovens Haltung "unerbittlicher Selbstverdichtung". Die Werke wären, um Mißverständnissen vorzubeugen, rechtens eigentlich nur in der Wüste aufzuführen, abseits der Hörer, allein mit sich selbst. Konsequenterweise wird in Maltes Betrachtung dann auch die Taubheit Beethovens zur Bedingung seiner Größe. Sie gewährleistet, daß ihm die leere Stelle nicht besetzt wird durchs "Trübe und Hinfällige der Geräusche" [779], sondern in ihr die Musik reine Absicht bleibt. Beethovens Künstlertum ist also nicht durch die Objektivität und Materialität des Werkes begrenzt.

Ähnliches gilt für Maltes Auffassung vom Ruhm, die in der Ibsen-Aufzeichnung entwickelt wird oder seine Betrachtung des Publikums in der Passage über die Schauspielerin Eleonora Duse. Ruhm und Publikum werden verstanden als Begrenzungen der

endlosen Absicht und Intensität des künstlerischen Wollens, insofern beides ihn auf das konkrete Werk festlegt statt auf die in ihm immer verfehlte Absicht. Ruhm und Publikum führen zum Mißverständnis der Essenz des Werkes, die in seiner Verweisungsaufgabe auf das darin ausgesparte liegt, die leere Stelle.

Das Gewicht verlagert sich hier vom Begriff des Werkes auf den des Künstlers, von der Werkästhetik zur Produktionsästhetik. Anonymität, das Sehen der leeren Stelle, Abstand vom Ich sind Qualitäten, die mit letzter Sicherheit nicht im Werk zu finden sind, sondern in der Haltung des Künstlers. Die Kunst wird zu einer gegen das individuelle und subjektive Bewußtsein gerichteten Haltung, die das Werk nur widerwillig benutzt, um sich zu realisieren. Wie das Ritual ist die Kunst ein *Vorwand*, um auf ein Abwesendes und Unsagbares zu verweisen, Kunst ist eine Formel für die bewußtseinstranszendierende, auf das Andere gerichtete Intensität, in der das Ich erstarrt und sich ganz der es begründenden Totalität hingibt: "...eine Verkleidung, dicht und dauernd genug, um hinter ihr rückhaltlos elend zu sein." [923] In dieser Haltung jedoch übersteigt der Künstler das Werk. Nur in der uneingelösten Kunstabsicht, der "Kunsttat" ist das Virtuelle bewahrt, das die Kunst ihrem Wesen nach sein soll.[54]

Die Grundprinzipien der Malteschen Kunstauffassung gelten natürlich auch für seine eigenen Aufzeichnungen, die als Vorwände für eine wirklichkeitstranszendierende Haltung verstanden werden müssen. Je bemühter er in seinem Schreiben der selbstverleugnenden Haltung des Künstlers nachgeht, desto deutlicher werden die Aufzeichnungen zu Devotionalienbildern eines neo-romantischen Künstlertums, dem es auf die "Elendshaltung" der absoluten Selbstauslöschung ankommt.

---

[54] Hier ist noch einmal auf den Vergleich mit Benjamins Kunsttheorie zurückzukommen. Dieser nicht unähnlich unterscheidet Malte zwischen Sein und Schein im Kunstwerk, dem Wahrheits- und dem Sachgehalt. Und wie bei Benjamin wird der Wahrheitsgehalt nur dort erkannt, wo der Sachgehalt – Rilkes Wort wäre wohl "Vorwand" – hervortritt und der Kritik zugänglich wird. Aber anders als bei Benjamin ist diese "Mortifikation", durch die der Schein des Werkes erst durchkreuzt und dieses auf den wahren Gehalt hin transparent wird, nicht ein Element der Geschichte des Werkes, sondern wird durch den Künstler garantiert, indem dieser auf der Leere und Vorläufigkeit seines Werkes besteht. Was bei Benjamin die Diskontinuität und Gebrochenheit der Werke selbst ist, ist bei Malte/Rilke im Verhältnis zwischen Künstler und Werk festgemacht, hat damit aber seinen Ursprung letztlich im Willen des Künstlers, sich nicht mit der immer vorläufigen Form der Werke zu begnügen. Dies ist der Punkt, an dem Maltes Kunsttheorie in den enthusiastischen Subjektivismus zurückfällt.

Zur Steigerung und eigentlichen Erfüllung des im Künstler angedeuteten Ideals werden dann aber die *Liebenden* und in letzter Steigerung die *Heiligen*, weil ihnen der Vorwand als materiales, konkretes Zeichen für das erstrebte Absolutum schon überflüssig geworden ist. In ihnen tritt die heteronome Haltung, die Anonymität des künstlerischen Ichs sozusagen hinter dem Werkzusammenhang hervor und wird unmittelbar faßbar im Glanz ihres Märtyrertums: "Die Religion ist die Kunst der Nichtschaffenden. Im Gebet werden sie produktiv", hieß es schon in Rilkes Florenzer Tagebuch[55].

Die Liebe, der vor allem die Aufzeichnungen des letzten Drittels gelten, wird von Malte dargestellt als eine Intensität, die über die lebenspraktischen Zusammenhänge des "Schicksals" hinauszielt. Durch den Geliebten oder die Gegenliebe würde sie in ihrer Absolutheit nur begrenzt. Der im emphatischen Sinne Liebende durchbricht "den zeitlichen Zweck des Geschlechtes .... mit seiner unendlichen Absicht"[930]. Darin, daß sie die materialen Objekte und Realisationsformen loswerden will, gleicht die Liebe als Haltung dem Künstlertum. Deutlicher noch als in Maltes Kunstauffassung schlägt der Sinn der paradoxen Verweisungszusammenhänge auf ein Abwesendes um. Die Haltung, die in endloser Absicht selbstverleugnend auf die Objektivation im Kunstwerk, in der Geliebten, verzichtet, wird sich nun selbst zum Inhalt. In der endlosen Objektlosigkeit wird der Kult der leeren Stelle zum Bedeuteten selbst.

So verschwindet gerade in der von Malte verherrlichten Liebe ohne Objekt die ursprüngliche Verweisungsfunktion auf das Absolute; die Liebe wird sich selbst Inhalt und Ziel. Gerade noch in den selbstversunkenen Liebesgedichten und -briefen ohne Adressaten nach dem Muster des "Du, der ichs nicht sage"[936] entdeckt man Reste einer Objektbeziehung. Aber eigentlich dient der so nur imaginär Geliebte lediglich als Stimulus selbstbezüglicher Stimmungen. Analog zum Verhältnis Kunst-Künstler oder Kunstwerk-Kunsttat ist der Geliebte für den Liebenden nicht mehr konkrete Richtung und mögliche Erfüllung des Begehrens, sondern vielmehr eine Gefahr für die reine Intensität. Deshalb wird der Geliebte behandelt, um wieder Kierkegaards Formulierung zu benutzen, als ob er tot wäre[56]. Die Liebe soll sich, nach dem Ideal der portugiesischen Nonne aus der Objektdialektik zum Anderen lösen:

---

[55] Rilke, *Tagebücher der Frühzeit*. Hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1942, S.38

[56] Th.W.Adorno, "Kierkegaards Lehre von der Liebe" in: ders., *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*. Mit einer Beilage. Frankfurt a.M. 1974, S.269ff.

Schlecht leben die Geliebten und in Gefahr. Ach, daß sie sich überstünden und Liebende würden. Um die Liebenden ist lauter Sicherheit. Niemand verdächtigt sie mehr, und sie selbst sind nicht imstande, sich zu verraten. In ihnen ist das Geheimnis hell geworden, sie schreien es im Ganzen aus wie Nachtigallen, es hat keine Teile. Sie klagen um einen; aber die ganze Natur stimmt in sie ein: es ist die Klage um einen Ewigen. Sie stürzen sich dem Verlorenen nach, aber schon mit den ersten Schritten überholen sie ihn, und *vor* ihnen ist nur noch Gott. [924]

In dieser rituellen Selbstverleugnung machen die empirischen Rechte und Ansprüche des Ichs einer transzendenten Entschlossenheit Platz, die aufs Ganze geht, das ersehnte Absolute aber eigentlich schon in der eigenen Haltung zu verspüren scheint. "Geliebtwerden ist Vergehen, Lieben ist Dauern." [937]

Von den Liebenden ist es dann nur noch ein kleiner Schritt zu den Heiligen, die den Riß zwischen Ich-Bewußtsein und Absolutem fast schon unsichtbar gemacht haben. Entsprechend ununterscheidbar von ihrer Haltung wird, was ursprünglich außerhalb des Bewußtseins als transzendentale Bedingung angesetzt war. Das Absolute, das im Kult der leeren Stelle *erscheinen* soll, wird zum Kultobjekt selbst. Die heteronome Haltung schlägt spätestens hier wieder um in Innerlichkeit. Dabei nimmt sie eine geradezu autistische Form an, die Heiligen machen Leib und Leben selbst zur Formel der transzendentalen Haltung, aber in so vollkommener Richtungslosigkeit und Erstarrung, daß zuletzt zwischen ihrer ikonenhaften Gestik und dem, worauf sie verweisen soll, nicht mehr unterschieden werden kann. Unendliche Absicht und endlicher Vorwand, heteronome Hingegebenheit und autonomes Selbstbewußtsein sind in den "gestillten" Körpern des blinden Zeitungsverkäufers oder des vogelfütternden Alten eines geworden. [vgl. 899-903]

Wie ein Leuchter steht er da, der ausbrennt, und leuchtet mit dem Rest von Docht und ist ganz warm davon und hat sich nie gerührt. [781]

Hier ist nicht mehr zu unterscheiden, ob diese fast schon toten Körper noch die Kontur sind, die die leere Stelle ausspart oder nicht doch schon die leere Stelle selbst. In einer Art Transsubstantiation wird die Selbstaufopferung dieser Heiligenfiguren ja zur Erscheinung des Absoluten selbst, etwa bei Karl dem VI., dem Wahnsinnigen und Aussätzigen. "Dieser Stille, dieser Geduldige, der nur da war, um es zuzulassen, daß Gott über ihn weg handelte in seiner späten Ungeduld" [908], wird, als er sich in seinem Elend der Menge zeigt, zum "Mysterium der Liebe". Das negative Ritual der leeren, ausgesparten Stelle, als welches Malte das Elendsleben des armen Königs interpretiert, schlägt nun magisch um in die Erscheinung des Numinosen selbst.

Das Geheimnis seiner Sichtbarkeit verbreitete sich über seine sanfte Gestalt; er rührte sich nicht, aus Scheu zu vergehen, das dünne Lächeln auf seinem breiten, einfachen Gesicht nahm eine natürliche Dauer an wie bei steinernen Heiligen und bemühte ihn nicht. So hielt er sich hin, und es war einer jener Augenblicke, die die Ewigkeit sind, in Verkürzung gesehen" [909]

Maltes Künstler, Liebende und Heilige werden letztlich also zu Formeln, die auf sich selbst verweisen, zu *Heiligen ihrer selbst.* Ihr Verdienst besteht darin, daß sie es sich versagen, ihr Ich nach dem Muster des idyllischen Dichters zum gemütlichen Zirkel der Innerlichkeit auszubauen. Sie bewohnen stattdessen die Wüste des leeren Bewußtseins, die sie emphatisch Wirklichkeit nennen. Aber in ihrer heroischen Tilgung des Ichs, paradox vorgeführt als seine Leistung[57], wird die idyllische Selbstbezogenheit des Dichters im Gebirge nur ersetzt durch die totale des Weltbegründers. Was der Dichter aus seiner empfindsamen Selbstkonstruktion ausgrenzte, holt der von Malte verehrte Heilige in einer nur noch grandioseren Verinnerlichung wieder ein. Dabei ist die Methode nicht die der Konzentration des auf sich selbst gerichteten Bewußtseins, sondern seine Verflüchtigung und Ausdehnung. Das Gegenständliche, das Objektive, das Andere der Welt wird nicht mehr durch die literarische Produktivität des Schwärmers in Wahrnehmung und Ausdruck vereinnahmt, sondern durch die Haltung der eigenen Unterwerfung. Aber auch sie ist in Wahrheit ein Überfliegen der Wirklichkeit, die als Objekt subjektiver Arbeit ignoriert wird und über die man hinweggeht wie Maltes Liebender über die Geliebte. Die Welt der Erfahrungen und Erscheinungen wird behandelt, als ob sie abgestorben und tot sei.

e. Zusammenfassung. Maltes Schreiben

Wenn Maltes Skizzen im letzten Teil seiner Aufzeichnungen seine eigene Situation und künstlerisch-spirituelle Haltung wiederspiegeln, dann muß man ihn sich doch eher als einen Schwärmer vorstellen, der sich, den von ihm beschriebenen Figuren nicht unähnlich, in einer

[57] Der von Malte/Rilke immer wieder bemühte Begriff des "Leistens" zeigt deutlich die Ambivalenz der neuen, nicht-objektivierenden Weltauslegung. Das Wort steht ja inhaltlich für die anonyme Sachlichkeit der "ausgehaltenen" und nicht mehr beurteilten und strukturierten Wirklichkeitserfahrung, präsentiert die mystische Negation der Bewußtseinsstrukturen aber doch mit dem Begriffsvokabular der heroischen Individualität, Die heteronome Bedeutung des Wortes, "ein Gebot befolgen, einer Pflicht nachkommen" (F. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache,* Berlin 1975, S.435) schlägt um in die moderne autonome, die wir aus Vokabeln wie "Leistungswille" oder "Leistungssteigerung" kennen.

solipsistischen Welt privater Bedeutungen verliert. Nur ist diese Welt nun nicht mehr in den festen Konturen eines Werkes so zusammengefaßt, daß er als Schreiber, wie der chinesische Maler in sein Bild, hineingehen könnte. Die poetische Welt wird als konkret vorgestellte ersetzt durch das Ritual ihrer Beschwörung. Zwar funktioniert die Beschwörung nach der negativen Methode der Aussparung, aber nun, wo sich Maltes Individualität, sein Verhältnis zum Konkreten und Partikularen abbaut und auflöst, wird das Ritual als Schreiben "Tag und Nacht" nicht weniger weltfüllend als das alte Sich-selbst-Erzählen. Maltes Schreiben verweist dabei weniger auf das Numinosum des Absoluten, das es durch die "Vorwände" der Aufzeichnungen hindurch als "leere Stelle" kennzeichnet, als auf sich selbst. Nur noch die endlose, ihr Ziel nie erfüllende Tätigkeit des Schreibens, die endlose Produktivität des Subjekts bleibt übrig.

Anders als bei Jean Paul, bei dem ja auch schon von der leeren Stelle der Poesie die Rede war[58] und bei dem die Poesie nur indirekt ausgesagt wurde, durch dissoziierende Vermeidung, identifiziert Malte nämlich den poetischen Ort nicht als widersprüchlichen Schnittpunkt von Lebenspraxis und poetischer Tätigkeit. Wo Jean Paul einerseits auf der imaginären Arbeit besteht, andererseits zu ihr auf Distanz geht, indem er das Schreiben als ihren künstlichen Motor in Rechnung stellt und durch Verweise auf den Waren- und Objektcharakter des Buches im Leben fest macht, geht Malte andersherum auf Distanz zum Konkretum des Werkes und setzt die imaginäre Selbstbegründung und das Schreiben in eins. Anstelle des diskontinuierlichen Zusammenhangs von Leben und Werk, von subjektiver Lebenspraxis und poetischem Ideal bei Jean Paul hat man in Maltes *Aufzeichnungen* ein diffuses, märtyrerhaft im bodenlosen Raum festgemachtes Künstlertum. Die jeanpaulsche Losreißung von der Kometenbahn der Imagination wird von Malte nicht einmal versucht. Er läßt sich auf der Bahn der Imagination vielmehr weit über die konkrete Erfahrung hinaustragen, die er doch "leisten" und "aushalten" will, dorthin, wo alles immer leerer und inhaltsärmer wird.

So beschäftigt ist er mit der magischen Beschwörung der neuen Wirklichkeit, daß ihm der Ursprung dieses Ideals in den Großstadterfahrungen abhanden kommt. Analog zu dem allmählichen, aber eindeutigen Strukturwandel der *Aufzeichnungen* von diaristischer Unmittelbarkeit zu den symbolischen Akten eines kunsthaften Schreibens ändern sich auch die Rahmenbedingungen des angestrebten Wirklichkeitsverhältnisses. Alles Gegenwärtige und Akute wird

[58] vgl. oben Seite 99f.

durch das poetisch leichter kontrollierbare des legendenhaften und historisch Entrückten ersetzt. Die Ahnung oder Erscheinung einer "anderen Auslegung", das "Leisten" der Wirklichkeit ist nun nicht mehr an die Plötzlichkeit gebunden, den Schock, die Zufälle des Unbewußten, die das subjektiv-intentionale Bewußtsein überspringen. Malte scheint vielmehr dem unvermittelten, Heternomonen durch zähen Eigenwillen beikommen zu wollen.

Den Umschlag treibt vor allem der Eifer voran, mit dem Malte, bar jeder Ironie, das Ideal der Anonymität und Selbstnegation verfolgt. Erst sieht es so aus, als sei dies gegen das intentionale Aussagesubjekt des individuellen Schreibers gerichtet. Dann aber entsteht in dialektischem Umschlag in diesem *Willen zur Intentionslosigkeit* das autonome Ich von neuem. Nur ist dieser Willen nicht mehr an ein konkretes, lebenspraktisches Ich gebunden, das sich im diaristischen Text zu erkennen gibt, sondern an eine freischwebende poetische Aktivität.

Das mindeste, was man Malte vorwerfen könnte, ist, daß er selbst die "Geduld" nicht aufbringt, die seiner eigenen Theorie nach die Voraussetzung der wahren, transzendentalen Poesie ist. Autonomes Künstlertum und heteronomer Kunstbegriff sind nicht so weit auseinander, wie Maltes apokalyptisches Pathos von der "neuen Auslegung" glauben macht, denn in der Lebenshaltung des Künstlers, seinem Verzicht auf Lebenspraxis nämlich, wird die "anonyme" Sachlichkeit paradoxerweise dann doch beispielhaft und repräsentativ. Noch die Flüchtigkeit, in der die Poesie den vielleicht besten Garanten ihres transzendentalen Ursprungs hat, wird in eine direkte Beziehung zur Leistung des Künstlers gesetzt. "Es *ist* nur um den Preis des Alleinsseins" [776], schreibt Malte.

Wenn er in der Ibsen-Episode die momenthafte Gleichsetzung von innerer und äußerer Wirklichkeit, Künstler und Kunst die "Gewalttat" eines Werkes nennt, "das immer ungeduldiger, immer verzweifelter unter dem Sichtbaren nach den Äquivalenten suchte für das innen Gesehene" [785], dann wird damit die Verantwortung für den poetischen Sinn deutlich zurückverlagert von der heteronomen Sprache der Poesie, dem Schreiben, "da meine Hand weit von mir sein wird", den zufälligen *correspondances* der anderen Auslegung in den Ausdruck des autonomen Künstlersubjekts. Ibsens Scheitern ist aufgefaßt ganz nach der nun genügend bekannten Ausdrucksnot. Es beschreibt nicht die Begrenztheit des subjektiven Ausdruckvermögens, sondern wird zum Gradmesser des heroischen Ansinnens, diese Begrenztheit aufzusprengen, nämlich den Werkzusammenhang, um nichts weniger als die Totalität aussagen zu können.

Da konntest du nicht mehr. Die beiden Enden, die du zusammengebogen hattest, schnellten auseinander; deine wahnsinnige Kraft entsprang dem elastischen Stab, und dein Werk war wie nicht. [785]

Hier ist die Erscheinungsform der Wahrheit also nicht mehr das blitzhafte, diskontinuierliche Aufscheinen in den Sachgehalten des Werkes. Die Wahrheit wird für Malte nicht in der Form der Werke verbürgt, sondern in der Absicht der Künstler, die die Werke immer übersteigt. An die Stelle des Werkzusammenhangs tritt nicht wie bei Benjamin das Fragment, in dem die Sachgehalte zerbrochen sind, damit der Wahrheitsgehalt erscheinen kann, sondern die endlose Kunsttat, die sich - nicht zuletzt nun in Maltes eigenen Aufzeichnungen - manifestiert in uferlos anwachsenden Varianten des immer gleichen Themas. Am Extrempunkt fallen in diesen Akten tautologischer Beschwörung das Werk und das Leben des Künstlers zusammen. Wie bei den Heiligen wird das Leben selbst zum Kunstwerk oder zur Formel des Numinosen, wenn nicht zu diesem Numinosen selbst. Die Dialektik des Sich-selbst-Erzählens schwingt an diesem Punkt zurück, das Heteronomieideal stellt sich als Autonomie-Utopie heraus. Aber auch hier kommen Schreiben und Leben nicht zur Deckung, wofür die gigantomanischen Mysterienspiele Karls des VI. das beste Beispiel liefern:

Es war das Verhängnisvolle dieser dargestellten Gedichte, daß sie sich immerfort ergänzten und erweiterten und zu Zehntausenden von Versen anwuchsen, so daß die Zeit in ihnen schließlich die wirkliche war; etwa so, als machte man einen Globus im Maßstab der Erde.[912]

Dies ist nun auch die Struktur der malteschen Aufzeichnungen in ihrem rituellen Sinne. Mit den ihren "unendlichen Absichten" hingegebenen Idealgestalten spiegelt Malte sein eigenes Programm poetischer Produktivität ab. Sie verweisen darauf als der ausgesparten, leeren Stelle, die bezeichnet wird durch den endlosen *performativen* Zusammenhang des Malteschen Textes, der Kunstanstrengung seines Schreibens "Tag und Nacht". Man denkt nicht nur an die Mysterienspiele Karls VI, sondern auch an die Rezitationen des Nikolaj Kusmitsch, die die Zeit selbst verdecken und zum Stillstand bringen sollen. Die letzte Aufzeichnung über den verlorenen Sohn benennt in der Wendung von der "stillen, ziellosen Arbeit" der Liebe zu Gott auch den Sinn von Maltes Schreiben. "Er vergaß Gott beinah über der Arbeit, sich ihm zu nähern" [944]. Das gilt auch für Maltes Schreiben, das das Absolute der Poesie ersetzt durch die endlose Anstrengung, es auszusagen.

Es hätten immer noch weitere Aufzeichnungen hinzukommen können; was nun das Buch ausmacht, ist durchaus nichts Vollzähliges.[59]

[59] Rilke an Gräfin Manon zu Solms-Laubach am 11.4.1910, *Materialien*, a.a.O.S.82

Die mit dieser Äußerung von Rilke selbst bestätigte endlose Struktur der Aufzeichnungen Maltes bezeugt auch, daß sie gegenüber der Anstrengung des Schreibens selbst eigentlich beliebig sind [60]. Nicht in den Texten, in der Anstrengung sie zu verfassen wird Maltes Subjektivität "anonym". Der Zusammenhang zwischen dem Schreiber und dem Text ist also nicht weniger diffus und dynamisch als in anderen Beispielen des Sich-selbst-Erzählens. Die Form der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ist deshalb die des Werktagebuchs, insofern nur sie garantiert, daß das Werk nie abgeschlossen wird und der Produzent so nie hinter dem Werk wieder hervortreten muß.

Wohl ist Malte einen Grad gewitzter als seine Vorläufer. Nicht nur vermeidet er die Dialektik des Ausdrucks; er hat immerhin die Endlosigkeit und Unabschließbarkeit des Schreibens als die Bedingung des poetischen Projekts der Selbsttotalisierung erkannt. Aber anstatt es deshalb aufzugeben, anstatt den Zusammenhang des Sich-selbst-Erzählens zu kappen, auf daß Werk und Produzent getrennte Wege gehen können, verschwimmt beides, Kunst und Künstlertum, das Werk und der Schreiber ununterscheidbar ineinander. Das naive Schwärmertum der weltenschaffenden Poesie wird ersetzt durch eine Anstrengung der Negation aller schnell zuhandenen Formen von Welt, Leben und Kunst. Aber wie zuvor ist das blitzhaft, unvermutete Aufscheinen der Poesie lediglich durch die endlose Reihe der zu Papier gebrachten Wörter ersetzt.

[60] In diesem Sinne ist das "Leisten" der Wirklichkeit identisch mit der unermüdlichen Kunstarbeit, wie sie in der letzten Aufzeichnung vom verlorenen Sohn interpretiert wird. Wie sehr alles von der unermüdlichen Produktivität des Subjektes abhängt, belegt etwas verräterisch auch eine Briefstelle, in der Rilke sich über seinen Meister Rodin beklagt: "Da genügte ein Augenblick der Müdigkeit, ein paar Tage Nachlassens und das Leben erhob sich so ungeleistet um ihn herum wie um einen Gymnasiasten und trieb ihn, wie er war, in die armsäligste Falle hinein." *Materialien*, a.a.O., S.89

Rückblick

In den untersuchten diaristischen Texten von den *Lettres Portugaises* bis hin zu Rilkes *Malte* erzählt sich das Scheiben selbst, weil es als Handlung in Szene gesetzt ist. Aus dem gleichen Grund können die Texte als paradoxe Form einer monologischen, in sich selbst zurückgewendeten Kommunikation verstanden werden. Jedes Beispiel folgt natürlich dem herkömmlichen Kommunikationsmodell der Literatur, dessen Grundelemente Autor, Text und Leser sind. Daneben aber, bzw. darinnen, nämlich in den von den Werken *abgebildeten* diaristischen Schreibhandlungen, findet sich ein introvertierter, zunächt nicht-literarischer, eminent existentieller Kommunikationszusammenhang, in dem der Schreiber, der fiktive Autor sich selbst anspricht und, statt mit der Außenwelt, mit sich selbst kommuniziert. Für alle Schreiberfiguren gilt mehr oder weniger, was der Kellermensch versichert: "Ich schreibe nur für mich selbst" und was Johannes Wachholder konstatiert: "Ich schreibe keinen Roman".

Ein Element dieser Zurückgezogenheit von der Welt ins Schreiben ist, daß die schreibenden Helden in einem gedrückten Verhältnis zur Welt der gesellschaftlichen Realitäten, der Tatsachen und des Handelns stehen. Sie können oder wollen die Widersprüchlichkeit nicht hinnehmen, die zwischen Ich und Weltlauf sich nun einmal ergibt und in anderen Fällen den Stoff der Romane abwirft. Größte historische Bedeutung hat dies im sozialpsychologischen Muster der historischen Empfindsamkeit, in der auch das Mediums des Schreibens auf breiter Basis eine instrumentale Rolle für die Selbstverständigung der Menschen erhält und so zum Vehikel dieser Disposition zum Imaginären wird. Ob aus einer depressiven Konstitution heraus, ob aus poetischem Enthusiasmus oder aus einer bis zum reinen Subjektivismus radikalisierten Welt- und Gesellschaftskritik, der Typ des monologischen Schreibers versucht, die Außenwelt durch die Imagination, die ihm zum Maßstab der Wirklichkeitsauffassung wird, zu übertreffen und letztlich zu ersetzen. An die Stelle der Erfahrungswirklichkeit treten deshalb imaginäre Inhalte wie die Liebe, die Poesie, die Erinnerungstätigkeit und verschiedene Kombinationen davon.

Ein Merkmal dieses imaginären Syndroms war die ausgesprochene Abneigung gegen das "Erzählen", die all diesen schreibenden Helden gemeinsam ist. Sie hat sich je anders bei der portugiesischen Nonne gezeigt, bei Werther, beim Schreiber der *Konjekturalbiographie* oder der *Chronik der Sperlingsgasse* – obwohl in all diesen Texten natürlich erzählt wird. Aber der Gegensatz zu den üblichen

Erzählerfiguren des Handlungsromans ist offensichtlich. Diese diaristischen Schreiber erzählen nur, um sich selber anzusprechen, also für sich selbst und sind sich dabei der einzig interessante Gegenstand. Sie erzählen sich selbst. Elemente epischer Darstellung schrumpfen, der erzählerische Expansionsdrang in die Angelegenheiten der Welt überhaupt hört auf. Der Aktionsradius der Schreiber beschränkt sich auf das, was sie in den eigenen Hirnschalen bereits vorfinden. Als objektiv vorausgesetzte, fremde und entfremdete Welt verschwindet das Außen, vor allem, weil eine Grundvoraussetzung des Erzählens überhaupt aufgegeben und überwunden werden soll: Die Differenz zwischen dem Erzählsubjekt und der erzählten Welt, die ja gegen die Grundstimmung poetischer Totalität und Einheit in-sich-selbst verstößt, der sich die Schreiber alle verschrieben haben. Deshalb ihre Abneigung gegen die narrative Setzung der Welt, die gleichzeitig ja auch sie selbst bestimmen würde als ihr gegenüber distinkte Größe, sofern dem Erzähler nie gelingt, in der erzählten Welt zu verschwinden wie Han-Tse in der chinesischen Fabel.

Die Wahrnehmungsdistanz zwischen Erzähler und dem Erzählten schwindet und wird durch eine dem Erzähl- bzw. Schreibakt simultane Gefühlsintensität ersetzt. Deshalb Werthers Kritik am "Bosselns", das "bunt Zusammengewürfelte" der Wachholderschen Chronik oder Maltes Ideal eines zeitlosen Erzählens, deshalb die Rhetorik der imaginären Produktivität, der es auf lyrische Fusionen der Innerlichkeit ankommt, auf die (auto)suggestive Beschwörung, die Ich und Welt in einer allesumfassenden Erlebnistotalität des Gefühls- bzw. Schreibaktes auflöst. [1] Erfahrungen werden dabei nicht erzählt, Welthaltiges wird nicht dargestellt, vielmehr wird die Erfahrung im Schreiben und als Schreiben hergestellt und organisiert. Das Schreiben selbst also, das Hier und Jetzt seiner Erlebnisaktualität wird zu einer Form der Lebenspraxis.

Aber: daß auch dabei etwas ausgedrückt wird - anders wäre die Erfahrung des Schreibens ja nicht zu machen - wird dem poetischen Erlebnis zum Verhängnis. Die Dialektik des Ausdrucks holt die autosuggestive Rhetorik eines in sich selbst vollständigen und abgeschlossenen Lebens im Schreiben ein. Das zeigt sich andeutungsweise bereits im *Werther*, tritt dann aber immer deutlicher in der Serie der Texte als deren historische Tendenz hervor. Die Differentialität des

[1] Dieses gegen das Erzählen sich sträubende Erzählen wurde als eigene Prosagattung beschrieben von Margaret Eifler, *Die subjektivistische Romanform*, a.a.O. oder in der im angelsächsischen Raum wegweisenden Studie von Ralph Freedman, *The Lyrical Novel. Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*, Princeton, N.J. 1963

Erzählens dringt in die lyrische Selbstkundgabe ein, die Objektbeziehung kehrt zurück, nicht notwendigerweise als Bezug auf die Realität - der Realitätsverlust bei einem enthusiastischen Schreiber wie Werther ist fast total - aber als Aufmerksamkeit auf die sprachliche Form, in der sich die behauptete Stimmung immer nur realisiert. In dieser Aufmerksamkeit auf den eigenen Text und durch ihn auch auf die eigene Subjektivität, stellt sich heraus, daß das enthusiastisch als Einheit vorausgesetzte Ich in Wahrheit ein Produkt des Erzählens ist und als solches immer neu hergestellt werden muß. Das in sich selbst versunkene Ich ist ein "sujet de fiction", wie Gehlen von der Seele sagt, die "gleichzeitig mit der Wissenschaft von ihr und der Kunst entsteht, in denen sie abgespiegelt wird."[2]

In der Entwicklung des Sich-selbst-Erzählens zur poetischen Lebenspraxis tritt somit die Spaltung zwischen Welt und Ich, die schreibend aufgehoben werden soll, stattdessen im schreibenden Ich selbst auf, das das handelnde ablöste. Mit dieser Entwicklung beschreibt die Ordnung des empfindsamen Sich-selbst-Erzählens aber ein Grundproblem der Subjektivität. Das Ich ist nicht mehr präreflexiv vorausgesetzte Einheit, sondern die Polarität des Selbstbewußtseins. Es ist, so wie es im Schreiben erscheint, Erzähler und Erzähltes, Schreiber und Geschriebenes. Im einen Modus ist es akutes Gefühlssubjekt, geht als solches aber im anderen Modus verloren, in dem es Objekt des reflexiven Bewußtseins, sogar kritischer Einlassungen wird. So entsteht im Sich-selbst-Erzählen also ein widersprüchliches, dynamisches Bild des Ichs. Es ist ein unendliches Zentrum des Begehrens und das endliche Feld seiner widerständigen Realisationen. Insofern es in diesem Widerspruch über sich selbst immer schon hinaus ist, wird es von der Zeit bestimmt, die über die enthusiastische Erlebnisgegenwart und ihre vermeintlich vollendete Fülle gnadenlos hinweg geht und sie in Bewußtes, Wahrgenommenes und somit Vergangenes verwandelt.

Das Schreiben zielt dabei immer in zwei entgegengesetzte Richtungen. Endlos arbeitet es an der poetischen Erlebnistotalität, in der das Bewußtsein aufgehoben und mit sich selbst versöhnt wäre: Werthers "ganzer" Augenblick, Jean Pauls "italienischer Tag", Dewuschkins "wenn ich ein Vogel wär....", die "andere Auslegung" Maltes. Ebenso endlos treibt es aber demgegenüber den Bewußtseinsprozeß weiter. So wird das Ich zum *Prozeß*, in dem Selbstbehauptung und Selbstwahrnehmung dialektisch zusammengebunden sind als Differenz in sich selbst, als, in hegelscher Terminologie, Widerspruch zwischen endlichem und unendlichem Bewußtsein:

[2] Arnold Gehlen, *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft*, Hamburg 1957, S.62

Einmal lege ich den Akzent auf mein empirisches endliches Bewußtsein und stelle mich der Unendlichkeit gegenüber; das andere Mal schließe ich mich von mir aus, verdamme mich, gebe dem unendlichen Bewußtsein das Übergewicht [....] Ich bin, und es ist in mir für mich dieser Widerspruch und diese Einigung; ich bin in mir selbst als unendlich gegen mich als endlich, und als unendliches Bewußtsein gegen mich, mein Denken und Bewußtsein als unendlich bestimmt.[3]

Die "Arbeit des Gemüts, dieser Entgegensetzung .... Meister zu werden"[4] ist die endlose und widersprüchliche Dynamik der Texte des Sich-selbst-Erzählens. Dabei ist das Schreiben sowohl Abbild als auch Instrument dieser Dynamik. Das Ich des Schreibers erscheint in den Texten nicht als in sich selbst identisches, sondern als Prozeß, es inszeniert sich im Sich-selbst-Erzählen als Arbeit des Bewußtseins, weshalb man mit guten Gründen sagen kann, daß das beschriebene Syndrom des Schreibens nicht so sehr ein Moment der Texte ist, als vielmehr der in ihnen dargestellten Person.

Auch deshalb sind Text und Schreiber so unauflösbar verbunden. Wo es nicht mit Tod oder Selbstmord endet wie im *Werther*, in der *Chronik der Sperlingsgasse* oder im *Tagebuch eines Überflüssigen*, bleiben die Schreiber in ihrem Schreiben, in ihrem Text buchstäblich eingesperrt, ihr Schreiben wälzt sich endlos weiter. Es sind ja nur Ausschnitte des endlosen Schreibflusses, die das Werk des Autors im Fall der *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch* oder des *Malte Laurids Brigge* vorführt. Wo aber der Sprung aus dem Text doch noch gelingt und das schreibende Ich sich dem Text gegenüber als Erzähler behauptet, da wird der Begriff der poetischen Identität aufgegeben, auf dem das Sich-selbst-Erzählen insistiert. Bei Jean Paul verwirklicht sich das poetische Ideal des Ichs nur noch indirekt durch den Text, als Spiel, als Rollentheater und Maskerade.

Schon deshalb also können die Texte des Sich-selbst-Erzählens als Metapher und Medium der Subjektivität aufgefaßt werden, weil in ihrer wuchernden Endlosigkeit grundsätzliche Aspekte der Bewußtseinsphilosophie konkret werden. Dramatisch wird in ihnen vor Augen geführt, daß das Ich seinen eigenen Grund nicht einholen kann. Darüber hinaus wird in ihnen aber auch die prekäre Natur des Identitätskonzeptes aufgedeckt, auf das seit der Empfindsamkeit immer wieder emphatisch verwiesen wird. Was im *Werther* sich als voraussetzungslose und spontane Einheit des poetischen Ichs gab, wird in der Serie der behandelten Texte - immerhin ein kursorischer Gang durch die Geschichte des bürgerlichen Subjekts - in seine Bestandteile zerlegt: die immer unversöhnlicher auftretende Wirklich-

[3] Hegel, *Theorie Werkausgabe*, [....], Band 16, S.69
[4] ebd.

keit und immer beliebigere, nämlich als mal zu mal fiktiv und künstlich erfaßte Versuche ihrer sinnhaften Ordnung. Unterm Strich beschreiben die untersuchten Texte so die Demontage des Ich-Begriffs, die begonnen hat, sobald in Werthers emphatischem "Ich ziehe mich in mich selbst zurück und finde eine Welt" der Begriff der Innerlichkeit ins Spiel gebracht ist.

Teil dieser Demontage ist die Analyse der poetischen Produktivität, die in diesem Inneren am Werk ist und die - wie Jean Paul, erst recht aber dann die russischen Empfindsamkeitskritiker zeigen - immer weniger Anspruch auf Originalität erheben kann. Denn sie kommt immer weniger aus dem apriorischen Selbst und immer offensichtlicher aus einer allgemeinen, äußerlichen Ordnung, aus den am Markt zirkulierenden Sinnmodellen, Lebensstilen und literarischen Moden. Mit der Kritik ihrer eigenen Praxis, die Identität poetisch zu formulieren, werden sich die Schreiber eines Verlustes an Authentizität bewußt. Sie haben in der poetischen Selbstproduktion die Wirklichkeit des Selbst verloren, müssen also sehen, daß sie in ihrer poetischen Flucht von genau den Verhältnissen gesteuert werden, die sie eigentlich verabscheuen. Der Erkenntnispunkt dieses Umschlags ist Dostojewskijs Kellermensch, der dann einen neuen, als Negation der Poesie definierten Begriff der Wirklichkeit zur Grundlage seines Selbstbegriffs machen will.

Der Verlust an "Authentizität" in der Geschichte des Sich-selbst-Erzählens entspricht dem, was Lionel Trilling als zunehmende Vergesellschaftung der authentischen Person durch das beschreibt, was als "sincerity" vorgeführt wird und in der "persona" des Schreibens reflexiv erfaßt und literarisch verfügbar ist. Die Deckungsgleichheit der Person in sich selbst, die Kongruenz von Gefühltem und Ausgedrücktem, von dem, was öffentlich und privat bekannt gemacht wird und was das innere Erleben ist, diese Deckungsgleichheit wird als Rollenspiel und Maskerade entlarvt, das authentische Ich wird in endloser Selbstbefragung, Selbstdarstellung, Selbsterzählung zur fragwürdigen Chimäre:

> We play the roles of being ourselves, we sincerely act the part of the sincere person, with the result, that a judgement may be passed upon our sincerity that it is not authentic.[5]

Dies ist ein durchaus paradoxer Befund. Die Geschichte des Sich-selbst-Erzählens, diese Serie von Versuchen, im Schreiben irgendwie die Einheit und Autonomie des Ichs doch herzustellen, führt zum fast völligen Zusammenbruch des Ich-Begriffes. Und zwar nicht

[5] Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity*, a.a.O., S.11

nur in der Katastrophe eines jeden einzelnen Textes, sondern umso nachdrücklicher in der Gesamttendenz der interpretierten Textreihe. Die gewählten Beispiele belegen den Vormarsch literarischer Bewußtseinsformung und poetischer Lebenspraxis für die einzelnen Helden, die schreibend den Begriff ihres authentischen Selbst suchen und ihn gerade deshalb verlieren. Sie zeigen auch in der kritischen Wende fast aller Schreiber gegen das Schreiben, daß die Literarisierung der Lebenspraxis als Erfahrungs- und Wirklichkeitsverlust aufgefaßt wird. Als Komplement der literarischen Lebenspraxis ergibt sich das Phänomen einer *leergeschriebenen Welt,* auf das von unseren Beispielen vornehmlich der Kellermensch und Malte mit einem "Erfahrungshunger" [6] reagieren, der für das 20. Jahrhundert insgesamt charakteristisch scheint. In einem anderen Text des Sich-selbst-Erzählens beschreibt Nicolaus Born das Phänomen mit einer Wut auf das Buchmäßige der Erfahrung, die den Vergleich mit einem Werther nicht scheuen muß.

> Was einmal beschrieben war, ja während der Beschreibung in dem Maße als Original verschwand, in dem die Beschreibung zunahm, hinterließ keine Spuren mehr, sondern war ganz da wie vorher. So hat es ja ganze Autobiographen gegeben, die am Ende nur noch Haut und Knochen waren, abgeschrieben, ausgelaufene Hülsen, leer, leer, von der Seele haben sie sich heruntergeschrieben und nur noch ein Gebrabbel beibehalten, diese abgrundtiefe Sucht. Städte abgeschrieben, hohl, Landschaften weg. Die Welt war leer, Farben und Formen waren nur noch Reflexe der Bibliotheken und Museen. Von denen und in denen lebten wir, ein Film- und Konservenleben. [....] Hohler kommen wir uns entgegen und kommen uns immer hohler noch entgegen, wenn wir nur noch Erinnerungen sind. Und das Gras wird verschwunden sein, wegerklärt mit den Wurzeln. Und es wird immer schwieriger, neue Täuschungen zu erfinden, an denen eine Wirklichkeit Halt finden kann. [7]

Bei Dostojewskij schon, bei Rilke führte das Scheitern des Projektes des Sich-selbst-Erzählens an seinen wirklichkeitszerstörenden Eigenschaften zur Genese eines neuen, emphatischen Wirklichkeitsbegriffs, der an die Stelle des poetischen Ich der Innerlichkeit treten soll. Was ihn garantiert, wäre nicht weniger als das Verschwinden der Subjektivität, die so viel Verwirrung gestiftet hat. Man kritisiert das poetische Ich, das als Synthese von Poesie und Leben ursprünglich ja eine Forderung an die Lebenspraxis war, weil es sich allenfalls als literarische Strategie auf dem Papier realisieren läßt. Weil es die authentische, sich selbst identische, einfache Erfahrung der Welt nicht garantiert, sondern zerstört hat, soll das Subjektivitäts-

---

[6] Der Titel eines sozialpsychologischen Essays von Michael Rutschky über die 70er Jahre (Köln, 1980)

[7] Nicolas Born, *Die erdabgewandte Seite der Geschichte.* Roman, Reinbek bei Hamburg 1979, S.56

bewußtsein nun ganz aus der Gleichung hinausdividiert werden. Das Ich, auf der Suche nach Wahrheit, Wirklichkeit und Einheit seiner selbst, verschwindet, nur noch die Wirklichkeit bleibt übrig, so wie sie, mit Rilke zu reden, von einem Nichts gesehen wird. Aus dem Sich-selbst-Erzählen ist der Versuch geworden, das Ich aus dem Erzählen zu vertreiben.

Aber auch noch – oder gerade – in dieser Liquidation des Sich-selbst-Schreibens überlebt die alte Innerlichkeit. Der neue Ästhetizismus bleibt ein Gegenstück der alten Schwärmerei, insofern ja nicht das aussagende, redende, die Welt begrenzende Erzähl- und Schreibsubjekt sich auflöst und überwindet, sondern andersherum nur die Welt in seiner endlosen Rede verschwindet. Malte bleibt eben doch als Schreiber der Aufzeichnungen zurück; poetische Totalität gelingt nicht als Einheit von Leben und Schreiben, sondern indem das Leben aus dem Schreiben getilgt ist, nämlich der Wunsch, das Schreiben auch zu leben. Poesie gelingt jetzt nicht mehr als Projekt des Lebens, sondern der Kunst, wie Malte sie versteht. Nicht als Objekt, sondern als Tätigkeit einer Stillstellung, Versteinerung des Lebens.

Im Grunde aber ist es einerlei. Hier wie dort wird versucht, die vom Schreiben leergefegte Welt wieder wirklich zu machen – durch noch mehr Schreiben.

Literaturverzeichnis

1. Textquellen

Beckett, Samuel: *Malone stirbt.* Deutsch von Elmar Tophoven, Frankfurt 1958

Bellow, Saul: *Herzog.* Harmondsworth 1980

Bonaventura, Die Nachwachen des. Hrsg. von Wolfgang Paulsen. Stuttgart 1964 (Reclam)

Born, Nicolaus: *Die erdabgewandte Seite der Geschichte. Roman.* Reinbek bei Hamburg 1979 (Rowohlt Taschenbuch)

Dostojewskij, Fjodor M: *Erzählungen.* Vollständige Ausgabe sämtlicher Erzählungen. Aus dem Russischen übersetzt von Fritz Bennewitz, Josef Hahn, Arthur Luther und Erwin Walter. München 1963

—— *Die kleineren Romane.* Vollständige Texte. Aus dem Russischen übersetzt von Marianne Kegel, H. Kolls. Arthur Luther und Erwin Walter. München 1963

Flaubert Gustave: *Erinnerungen eines Narren.* Deutsch von Rudolf Soomer. München 1969

—— *November. Roman einer jungen Liebe.* Übertragen von Werner Johannes Guggenheim. München o.J. (Goldmann Klassiker)

—— *Erinnerungen. Aufzeichnungen und Geheime Gedanken.* Deutsch von Antje Ellermann. Wiesbaden 1966

—— *Mémoires d'un fou. Novembre.* Lausanne 1964 (La Guilde du Livre)

—— *Souvenirs, noters, et pensées intimes.* Paris 1966

Foscolo, Ugo: *Die letzten Briefe des Jacopo Ortis.* Übersetzt von H. Luden. Weimar 1912

Goethe, J.W.: Werke. *Hamburger Ausgabe.* Hrsg. von Erich Trunz. München 1981

Gogol, Nikolaj: *Sämtliche Erzählungen.* Vollständige Ausgabe. Aus dem Russischen übertragen von Josef Hahn. München 1961

Gide, André: *Die Aufzeichnungen und Gedichte des André Walter.* Mit einem Nachwort von Hans Joachim Kesting. Frankfurt a.M. 1979

Guilleragues: *Chansons et Bon Mots, Valentins, Lettres Portugaises.* Edition nouvelle avec introduction, notes, glossaires par Frederic Deloffre et Jacques Rougeot. Genève 1972 (=Textes littéraires françaises 189)

Hesse, Hermann: *Gesammelte Werke.* Band 6. Frankfurt 1970

Hoffmann, E.T.A.: *Fantasie- und Nachtstücke.* Hrsg. von Walter Müller-Seidel, München 1979

Jean Paul: *Sämtliche Werke in 2 Abteilungen.* Hrsg. von Norbert Miller. München 1970ff.

Kafka, Franz: *Über das Schreiben.* Hrsg. von E.Heller und Joachim Beug. Frankfurt 1969

—— *Gesammelte Werke.* Hrsg. von Max Brod. Frankfurt 1976

Thomas Mann: *Die Erzählungen.* Band 1. Frankfurt 1981

—— *Der Zauberberg. Roman.* Stockholmer Gesamtausgabe 1946

Moritz, Karl Philipp: *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman.* Hrsg. von Wolfgang Martens. Stuttgart 1972 (Reclam)

Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften. Roman.* Hrsg. von Adolf Frisé. Hamburg 1970

—— *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß.* Reinbek 1966

Novalis: *Werke.* Studienausgabe. Hrsg. und kommentiert von Gerhard Schulz. Zweite, neubearbeitete Auflg. München 1981

Raabe, Wilhelm: *Sämtliche Werke.* Braunschweiger Ausgabe. Band I. Bearbeitet von Konrad Hoppe und Max Carstenn. Göttingen 1965

Rilke, Rainer Maria: *Die drei Liebenden.* Frankfurt a.M. 1979

—— *Sämtliche Werke.* Hrsg. von Ernst Zinn. Band VI, Frankfurt a.M.

—— *Gesammelte Briefe.* Band 2: Briefe aus den jahren 1904–1907. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1939

—— *Tagebücher aus der Frühzeit.* Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1942

Strauß, Botho: *Die Widmung. Eine Erzählung.* München 1980 (Deutscher Taschenbuchverlag)

Tieck, Ludwig: *Werke in vier Bänden.* Hrsg. von Marianne Thalmann. München 1977ff.

Turgenew (Turgenjeff), Iwan: *Tagebuch eines Überflüssigen.* Aus dem Russischen von Wilhelm Lange. Leipzig o.J. (Reclam)

2. Kritische Werke

Assling, Reinhard: *Werthers Leiden. Die ästhetische Rebellion der Innerlichkeit.* Frankfurt a.M. 1981 (Europäische Hochschulschriften Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur, Bd.437)

Adorno Th.W.: "Fragment über Musik und Sprache" in: *Gesammelte Schriften,* Band 16, Frankfurt 1968, S. 251–156

—— "Der Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman", in: *Noten zur Literatur I,* Frankfurt 1958, S.61–72

—— "Kierkegaards Lehre von der Liebe", in: *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen.* Frankfurt a.M. 1974. S.265–291

Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur.* Aus dem Russischen von Alexander Kaempfe. München 1969.

Balet, Leo und E.Gerhard: *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert.* Hrsg. von Gert Mattenklott. Frankfurt/Main – Berlin – Wien 1972

Bartes, Roland: "La Mort de l'auteur – The Death of the Author", in: *Image-Music-Text.* ed. Stephen Heath, Fontana Glasgow 1972, S.142–149

Beardsley, Monroe C.: "Dostoevsky's Metaphor of the 'Underground'", in: *Journal of the History of Ideas* 3 (1942), S.265–290

Béguin, Albert: *Traumwelt und Romantik. Versuch über die romantische Seele in Deutschland und in der Dichtung Frankreichs.* Aus dem Französischen von Jürg Peter Walser. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Peter Grotzer. Bern und München 1972

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften,* Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1974

Blanchot, Maurice: "Rilke und das Verlangen des Todes" in: *Materialien zu Rainer Maria Rilkes 'Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'.* Hrsg. von Hartmut Engelhardt. Frankfurt a.M. 1974, S.172–174

—— "Gide et la littérature d'experience" in: M.B.: *La Port de Feu.* Paris 1949

Blankenburg, Friedrich von: *Versuch über den Roman.* Faksimile der Originalausgabe von 1774. Mit einem Nachwort von E.Lämmert. Stuttgart 1965, S.379

Bloch, Ernst: *Spuren,* Frankfurt 1959

Bohrer, Karl Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins,* Frankfurt a.M. 1981

Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde,* Frankfurt 1970

Butters, Gerhard:"Abenteuer des Schreibens, statt des Schreibens von Abenteuern. Jean Ricardou zur Theorie des nouveau roman" in: *Erzählforschung 3. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik.* Hrsg. von Wolfgang Haubrichs. Göttingen 1978 (Zeiten für Literaturwissenschaft und Linguistik, Beiheft 8) S.275–292

Brüggemann, Fritz und Helmut Paustian (Hrsg.): *Der Anbruch der Gefühlskultur in den fünfziger Jahren.* Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen. Reihe Aufklärung, Band 7. Leipzig 1935

Dehtloff, Uwe: *Das Romanwerk Gustave Flauberts.* München 1976

Doody, Terence: "The Underground Man's Confession and his Ausdience" in: *Rice University Studies* 61 (1975), S.27–38.

Dukas, Vytas und Richard H. Lawson: "Werther and Diary of a Superfluous Man" in: *Comparative Literature* 21 (1969), S.146–154

Eifler, Margaret: *Die subjektivistische Romanform seit ihren Anfängen in der Frühromantik. Ihre Existentialität und ihre Anti-Narrativik am Beispiel von Rilke, Benn und Handke.* Tübingen 1985

Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Band I. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten.* Frankfurt 1980 (2. Auflage)

Engelhardt, Hartmut (Hrsg.): *Materialien zu Rainer Maria Rilke "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge".* Frankfurt 1974

Fanger, Donald: *Dostoevsky and Romantic Realism. A Study of Dostoevky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol.* Cambridge, Mass. 1965

Frank, Manfred: *Das Problem der "Zeit" in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtng.* München 1972

Freedman, Ralph: *The Lyrical Novel. Studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf.* Princeton, N.J. 1963

Fülleborn, Ulrich: "Form und Sinn der Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" in: Engelhardt (Hrsg.), *Materialien zu Rainer Maria Rilke "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge"*, Frankfurt 1974, S.175–197

Gehlen, Arnold: *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme der industriellen Gesellschaft*, Hamburg 1957

Gerhardt, Dietrich: *Gogol und Dostojewskij in ihrem künstlerischen Verhältnis. Versuch einer zusammenfassenden Darstellung.* Leipzig 1941. (Reprint München 1970 als Forum Slavicum Band 28)

Green, F.G.: "Who was the author of the 'Lettres Portugaises'? in: *Modern Languages Review* 21 (1926), S.169–167

Grimm, Reinhold: "Romane des Phänotyp" in: *Akzente* 5 (1962), S.463–479

Gundolf, Fritz: *Goethe*. Berlin 1916

Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft.* Neuwied und Berlin 1962

Haferkorn, Hans Jürgen: "Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz und des Schriftstellers in Deutschland zwischen 1750 und 1800. in: B. Lutz (Hrsg.) *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaft 3. Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800.* Stuttgart 1974, S.113–275

Hahl, Werner: *Reflexion und Erzählung. Ein Problem der Romantheorie von der Spätaufklärung bis zum programmatischen Realismus.* Stuttgart 1971 (=Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur. Band 28)

Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung* (3. Auflage). Stuttgart 1977

Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur.* Ausgabe in einem Band. München 1972

Hegel, G.W.F.: *Werke. Theorie Werkausgabe.* Hrsg.von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt 1970

Heldt, Uwe: *Isolation und Identität. Die Bedeutung des Idyllischen in der Epik Wilhelm Raabes*. Frankfurt 1980

Herder, johann Gottfried: *Sämtliche Werke*, Hrsg. von Bernhard Suphan, Band 1. Berlin 1877

Hillach, Ansgar: "Allegorie, Bildraum, Montage. Versuch einen Begriff avantgardistischer Montage aus Benjamins Schriften zu begründen." in: W.Martin Lüdke (Hrsg.), *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M. 1976

Hillebrandt, Bruno: *Goethes Werther - ein deutsches Thema.* Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Klasse der Literatur. Nummer 7. Mainz 1981/2

vom Hofe, Gerhard und Peter Pfaff: *Das Elend des Polyphem. Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß.* Königstein/Ts. 1980

Hoffmann, Ernst Fedor:"Zum dichterischen Verfahren in Rilkes 'Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'" in: Engelhardt (Hrsg.), *Materialien zu Rainer Maria Rilke "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge".* Frankfurt 1974, S.214–243,

Holquist, Michael: *Dostoevsky and the Novel.* Princeton, N.J. 1977

Hotz Karl (Hrsg.): *Goethes Werther als Modell für kritisches Lesen. Materialien zur Rezeptionsgeschichte.* Stuttgart 1974

Iser, Wolfgang: "Subjektivität als Selbstaufhebung ihrer Manifestationen. S.Beckett: 'Molloy, Malone Dies, The Unamable'" in: Hartmut Engelhardt und Dieter Metler (Hrsg.), *Materialien zu Samuel Becketts Romanen.* Frankfurt a.M. 1976, S.203–222

Jackson, Robert L.: *Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature.* Slavistic Printings and Reprintings XV. The Hague 1958

Jäger, Georg: *Empfindsamkeit und Roman. Wortgeschichte, Theorie und Kritik im 18. und 19. Jahrhundert.* Stuttgart 1969 (= Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur Band 1)

Kahler, Erich: "Die Verinnerung des Erzählens" in: E.K., *Untergang und Übergang. Essays,* München 1970, S.52–198

Kaufmann, Walter: *Existentialism from Dostoevsk to Sartre.* New York 1956

Kayser, Wolfgang:"Wer erzählt den Roman" in: V. Klotz (Hrsg.) *Zur Poetik des Romans.* Darmstadt 1965, S.197–216

Kimpel Dieter: *Entstehung und Formen des Briefromans in Deutschland. Interpretationen zur Geschichte einer epischen Gattung des 18. Jahrhunderts und zur Entstehung des modernen deutschen Romans.* Wien 1961 (Diss. masch.)

Klotz, Volker: "Stadtflucht nach innen. Raabes 'Chronik der Sperlingsgasse'" in: V.K., *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans.* München 1969, S.167–193

—— *Abenteuerromane. Sue - Dumas - Ferry - Ratcliffe - May - Verne.* München 1979

—— (Hrsg.): *Zur Poetik des Romans.* Darmstadt 1965 (Wege der Forschung Bd. 35)

Kommerell, Max: *Jean Paul.* Frankfurt a.M. 1939 (2. Auflg)

Korff, H.A.: *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. Teil I. Sturm und Drang.* Leipzig 1923

LaCapra, Dominique: *A Preface to Sartre.* Cornell University Press 1978

Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens.* Stuttgart 1968 (3. Auflage)

—— (Hrsg.): *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620-1880.* Köln, Berlin 1971 (Neue wissenschaftliche Bibliothek 41)

Lednicki, Waclaw: *Russia, Poland and the West. Essays in Literary and Cultural History.* New York 1955

Lejeune, Phillipe: *Le Pacte Autobiographique.* Paris 1975

Lepenies, Wolf: *Melancholie und Gesellschaft.* Frankfurt a.M. 1972

Lidle, Wolfgang: *Das multiple Subjekt. Der historische Wandel der Identität und psychosozialer Ausgrenzung in autobiographischen Schriften von J.-J. Rousseau, Gustave Flaubert und Michel Leiris.* Freiburg 1982 (Hochschulsammlung Philosophie und Literaturwissenschaft, Band 8)

Lindner, Burkhardt: *Jean Paul. Scheiternde Aufklärung und Autorrolle.* Darnstadt 1976

Lübbe, Hermann: "Zur Identitätspräsentationsfunktion der Historie" in: *Identität.* Hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle. Poetik und Hermeneutik Band 8. München 1979, S.277–292

Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik.* Neuwied und Berlin 1971

—— "Die Leiden des jungen Werthers" in: G.L., *Goethe und seine Zeit.* Bern 1947, S. 17–30

—— *Der russische Realismus in der Weltliteratur.* Neuwied und Berlin 1964

—— Mann, Ju W.; "Der Weg zur Entstehung des Charakters" in: Helmut Graßhoff und Gisela Jonas (Hrsg.), *Dostojewskis Erbe in unserer Zeit. Neueste Forschungen sowjetischer Literaturwissenschaftler zum künstlerischen Erbe Dostojewskis.* Berlin (Ost) 1976, S.136–162

Meyer, Hermann: "Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst" in: *Deutsche Vierteljahresschrift* 27 (1953), S.236–267

Meyer-Kalkus, Reinhart: "Werthers Krankheit zum Tode. Pathologie und Familie in der Empfindsamkeit" in: Friedrich A. Kitteler und Horst Turk (Hrsg.), *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik.* Frankfurt a.M. 1977, S.76–138

Müller, Klaus- Detlef: *Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit.* Tübingen 1976

Müller, Volker Ulrich: *Narrenfreiheit und Selbstbehauptung. Spielräume des Humors im Werk Jean Pauls.* Stuttgart 1979

Neuhäuser, Rudolf: *Das Frühwerk Dostojewskijs. Literarische Tradition und gesellschaftlicher Anspruch.* Heidelberg 1979

Oehlenschläger, Eckart: *Närrische Phantasie. Zum metaphorischen Prozeß bei Jean Paul.* Tübingen 1980

Picard, H.R. "Das Tagebuch als Gattung zwischen Intimität und Öffentlichkeit" – masch.schr. Manuskript. Universität Konstanz 1981

Poulet, Robert: *Wider die Liebe*, Stuttgart 1970

Pütz, Peter: "Werthers Leiden an der Literatur" in: William J. Lillyman (Hrsg.), *Goethe's Narative Fiction. The Irvine Goethe Symposium.* Berlin–New York 1983, S.55–68

Radcliff-Umstead: *Ugo Foscolo's Ultime Lettere di Jacopo Ortis. A Translation.* University of North Carolina 1970 (Studies in the Romance Languages and Litteratures, No 89)

Ryan, Judith: "Hypothetisches Erzählen" in: Engelhardt (Hrsg.), *Materialien zu Rainer Maria Rilkes 'Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'.* Frankfurt 1974, S.244–279

Sartre, Jean Paul: *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft.* Deutsch von Hans Schöneberg. Reinbek bei Hamburg 1971

—— *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie.* Übersetzt von Justus Streller, August Ott und Alexa Wagner. Reinbek bei Hamburg 1962

—— *Der Idiot der Familie. Gustave Flaubert 1821 bis 1857.* Deutsch von Traugott König. Reinbek bei Hamburg 1977f.

Sauder, Gerhard: *Empfindsamkeit Bd 1. Voraussetzungen und Elemente.* Stuttgart 1974

Scherpe, Klaus R.: *Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert.* Bad Homburg 1970

Schiller, Friedrich: *Sämtliche Werke.* Hrsg. von G. Fricke und H.G. Göpfert. München 1962

Schings, Hans-Jürgen: *Melancholie und Aufklärung. Melancholie und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts.* Stuttgart 1977

Schlaffer, Heinz: "Exoterik und Esoterik in Goethes Romanen" in: *Goethe Jahrbuch* Band 95 (1978)

Schmid, Wolf: *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojewskijs.* München 1973

Schöffler, Herbert: "Die Leiden des junbgen Werther. Ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund" in: H.S., *Deutscher Geist im 18. Jahrhundert. Essays zur Geistes- und Religionsgeschichte.* Göttingen 1967, S.155–181

Sengle, Friedrich: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*; Band I. Stuttgart 1971

Sokel, Walter: "Zwischen Existenz und Weltinnenraum: Zum Prozeß der Ent-Ichung in Malte Laurids Brigge" in: *Probleme des Erzählens in der Weltliteratur. Festschrift für Käte Hamburger.* Stuttgart 1971, S.212–233

Spielhagen, Friedrich: "Der Ich-Roman" in: Volker Klotz (Hrsg.): *Zur Poetik des Romans.* Darmstadt 1965, S.66–161

Spitzer, Leo: "Les Lettres Portugaises" in: L.S., *Romanische Literaturstudien 1936-1956.* Tübingen 1959, S.210–247

Sprengel, Peter: *Innerlichkeit. Jean Paul oder das Leiden an der Gesellschaft.* München 1977.

Stanzel, F.K.: *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an 'Tom Jones', 'Moby Dick', 'The Ambassadors', 'Ulysses' u.a.* Wien-Stuttgart 1955

—— *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1965

—— *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1979

Stephens, Anthony R.: *Rilkes Malte Laurids Brigge. Strukturanalyse des erzählerischen Bewußtseins.* Bern und Frankfurt 1974 (Australische und Neuseeländische Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Band 3)

Stoessel, Marleen: *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin.* München 1983

Storz, Gerhard: "Der Roman 'Die Leiden des jungen Werthers' in: G.S., *Goethe-Vigilien oder Versuche in der Kunst, Dichtung zu verstehen.* Stuttgart 1953

Terras, Victor (Hrsg.): *Handbook of Russian Literature.* New Haven and London 1985

Tiedemann, Rolf: *Studien zur Philosophie Walter Benjamins* Frankfurt a.M. 1973

Tismar, Jens: *Gestörte Idyllen. Über Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard.* München 1973

Trilling, Lionel: *Sincerity and Authenticity.* London 1972

Tschizewskij, Dimitrij: *Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. I. Die Romantik; II. Der Realismus.* München 1964/67

Vogelsang, Claus: *Studien über Diarium und diaristische Elemente in der Literatur.* Berlin 1971 (Diss.masch.)

Voss, Ernst Theodor: *Erzählprobleme des Briefromans. Dargestellt an vier Beispielen des 18. Jahrhunderts.* Bonn 1960 (Diss. masch.)

Wellek, René: "A History of Dostoevsky Criticism" in: R.W., *Dostoevsky. A Collection of Critical Essays.* Englewood Cliffs, N.L. 1962, S.1–16

Wölfel, Kurt: "Friedrich von Blankenburgs 'Versuch über den Roman'" in: *Deutsche Romantheorien Band I.* Hrsg. von Reinhold Grimm (Bearbeitete Neuauflage). Frankfurt 1974, S.29–60

Wuthenow, Ralph-Rainer: *Im Buch die Bücher oder Der Leser als Held.* Frankfurt a.M. 1980

—— *Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus.* Frankfurt 1978

STUTTGARTER ARBEITEN ZUR GERMANISTIK
herausgegeben von
Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Cornelius Sommer

SAG 1: **Christian Hörburger,** Das Hörspiel der Weimarer Republik. Versuch einer kritischen Analyse. 1975, 512 Seiten, kart., ISBN 3-88099-002-6 DM 75.–

SAG 2: **Jürgen Friedmann,** Frank Wedekinds Dramen nach 1900. Eine Untersuchung zur Erkenntnisfunktion seiner Dramen. 1975, 192 Seiten, kart., ISBN 3-88099-00-X DM 32.–

SAG 3: **Knud Willenberg,** Tat und Reflexion. Zur Konstitution des bürgerlichen Helden im deutschen Trauerspiel des 18. Jahrhunderts, 1975, 304 Seiten, kart., ISBN 3-88099-001-8 DM 42.–

SAG 4: **Festschrift für Adalbert Schmidt zum 70. Geburtstag.** Herausgegeben von Gerd Stein und Gerlinde Weiss. 1976, 568 Seiten, 12 Abb., kart., ISBN 3-88099-033-4 DM 78.–

SAG 5: **David Bathrick,** The Dialectic and the Early Brecht: An Interpretive Study of „Trommeln in der Nacht". 1975, 152 Seiten, kart., ISBN 3-88099-004-3 DM 30.–

SAG 6: **Klaus-Peter Ewald,** Engagierte Dichtung im 17. Jahrhundert. Versuch einer Erklärung des Psalmendichtungsphänomens dargestellt am Beispiel der Psalmen 23 und 130. 1975, 390 Seiten, kart., ISBN 3-88099-005-0 DM 55.–

SAG 7: **Erika Haas,** Ideologie und Mythos. Studien zur Erzählstruktur und Sprache im Werk Anna Seghers. 1975, 260 Seiten, kart., ISBN 3-88099-006-9 DM 34.–

SAG 8: **Josemaria Taberner Prat,** Über den „Marat/Sade" von Peter Weiss: Artistische Kreation und rezeptive Mißverständnisse. 1976. 438 Seiten, kart., ISBN 3-88099-007-5 DM 54.–

SAG 9: **Hans Ternes,** Das Groteske in den Werken Thomas Manns. 1975, 142 Seiten, kart., ISBN 3-88099-008-5 vergriffen

SAG 10: **Peter Nasse,** Die Frauenzimmer-Bibliothek des Hamburger „Patrioten" von 1724. Zur weiblichen Bildung in der Frühaufklärung. 1976, 775 Seiten, kart., ISBN 3-88099-009-3 DM 88.–

SAG 11: **Angelika Steets,** Die Prosawerke Ödön von Horvaths. Versuch einer Bedeutungsanalyse. 1975, 292 Seiten, kart., ISBN 3-88099-010-7 DM 38.–

SAG 12: **Albert J. Camigliano,** Friedrich Schiller and Christian Gottfried Körner, A critical Relationship. 1976, 218 Seiten, kart., ISBN 3-88099-011-5 DM 32.–

SAG 13: **Frederick George Thomas Bridgham,** Rainer Maria Rilke: Urbild and Verzicht. 1975, 250 Seiten, kart., ISBN 3-88099-013-1 vergriffen

SAG 14: **Isolde Vöpel,** Der Satzduktus in Schillers dramatischer Versrede. 1976, 182 Seiten, kart., ISBN 3-88099-013-1 DM 32.–

SAG 15: **Gunda Lusser-Mertelsmann,** Max Frisch. Die Identitätsproblematik in seinem Werk aus psychoanalytischer Sicht. 1976, 352 Seiten, kart., ISBN 3-88099-014-X DM 48.–

SAG 16: **Leoni Müller-Loreck,** Die erzählende Dichtung Lou Andrea-Salomes. Ihr Zusammenhang mit der Literatur um 1900. 1976. 256 Seiten, kart., ISBN 3-88099-015-8 DM 32.–

SAG 17: **Philip A. Mellen,** Gerhart Hauptmann and Utopia. 1976, 124 Seiten, kart., ISBN 3-88099-016-6 DM 24.–

SAG 18: **Richard D. Hacken,** The Religious Thought of Martin Opitz as the Determinant of his Poetic Theory and Practice. 1976, 124 Seiten, kart., ISBN 3-88099-017-4 DM 21.–

SAG 19: **Ute Schneider,** Der moralische Charakter. Versuch einer Gattungsbestimmung anhand der frühen Moralischen Wochenschriften. 1976, 265 Seiten, kart., ISBN 3-88099-018-2 DM 42.–

SAG 20: **Fritz Rüdiger Sammern-Frankenegg,** Perspektivische Strukturen einer Erinnerungsdichtung. Studien zur Deutung von Storms „Immensee". 1976, 231 Seiten, kart., ISBN 3-88099-019-0 DM 33.–

SAG 21: **Judith Popovich Aikin,** The Mission of Rome in the Dramas of Daniel Caspar von Lohenstein, Historical Tragedy as Prophecy and Polemic. 1976, 348 Seiten, kart., ISBN 3-88099-020-4 DM 46.–

SAG 22: **Günter Scholdt,** Der Fall Norbert Jacques. Über Rang und Niedergang eines Erzählers (1880–1954). 1976, 532 Seiten, kart., ISBN 3-88099-021-2 DM 69.–

SAG 23: **Wolfgang Minaty,** Paul Boldt und die 'Jungen Pferde' des Expressionismus. 1976, 122 Seiten, kart., ISBN 3-88099-022-0 DM 18.–

SAG 24: **George Wallis Field,** Hermann Hesse. Kommentar zu seinen sämtlichen Werken. 1976, 2. Auflage 1980, 256 Seiten, kart., ISBN 3-88099-023-9DM 38.–

SAG 25: **Käte Hamburger,** Kleine Schriften 1976, 282 Seiten, kart., ISBN 3-88099-024-7 vergriffen

SAG 26: **Edward McInnes,** The Development of German Social Drama 1840–1900. 1976, 300 Seiten, kart., ISBN 3-88099-025-5 vergriffen

SAG 27: **Rolf-Werner Nolle,** Das Motiv der Verführung. Verführer und „Verführte" als dramatische Entwürfe moralischer Wertordnung in den Trauerspielen von Gryphius, Lohenstein und Lessing. 1976, 408 Seiten, kart., ISBN 3-88099-026-3 DM 45.–

SAG 28: **Karl Müller,** Das Dekadenz-Problem in der österreichischen Literatur um die Jahrhundertwende, dargelegt an Texten von Hermann Bahr, Richard von Schaukal, Hugo von Hofmannsthal und Leopold von Andrian. 1976, 164 Seiten, kart., ISBN 3-88099-027-1 vergriffen

SAG 29: **Jaikyung Hahn,** Helfrich Peter Sturz (1736–1799): Der Essayist, der Künstler, der Weltmann. Leben und Werke. Mit einer Edition des vollständigen Briefwechsels. 1976, 532 Seiten, 32 Abb., kart., ISBN 3-88099-028-X DM 75.–

SAG 30: **Manfred Michael,** Friedrich Hebbels Herodes und Mariamne: Literarhistorische Studien zur gesellschaftlichen Funktion und Klassenbedingtheit von Werk und Wirkung. 1977, 742 Seiten, kart., ISBN 3-88099-029-8 DM 80.–

SAG 31: **Glen A. Dolberg,** The Reception of Johann Joachim Winckelmann in Modern German Prose Fiction. 1977, 165 Seiten, kart., ISBN 3-88099-030-1 DM 28.–

SAG 32: **Anthony J. Harper,** „David Schirmer – a Poet of the German Baroque" 1977, 262 Seiten, kart., ISBN 3-88099-031-X DM 40.–

SAG 33: **Martin Hüttel,** Marxistisch-leninistische Literaturtheorie: Die theoretische Bedeutung der Literaturkritik von Marx, Engels und Lenin. 1977, 164 Seiten, kart., ISBN 3-88099-032-8 DM 20.–

SAG 34: **Jens Rieckmann,** Der Zauberberg: Eine geistige Autobiographie Thomas Manns. 1977, 186 Seiten, kart., ISBN 3-88099-033-6 DM 29.–

SAG 35: **Beth Bjorklund,** A Study in Comparative Prosody: English and German Iambic Pentameter. 1978, 494 Seiten, kart.,ISBN 3-88099-034-4 DM 68.–

SAG 36: **Karl-Heinz Köhler,** Poetische Sprache und Sprachbewußtsein um 1900: Untersuchungen zum frühen Werk Hermann Hesses, Paul Ernsts und Ricarda Huchs. 1977, 302 Seiten, kart.,ISBN 3-88099-035-2 DM 42.–

SAG 37: **Nancy Lukens,** Büchner's Valerio and the Theatrical Fool Tradition. 1978, 232 Seiten, kart., ISBN 3-88099-035-0 DM 25.–

SAG 38: **Alan Corkhill,** The Motif of „Fate" in the Works of Ludwig Tieck. 1978, 240 Seiten, kart., ISBN 3-88099-039-5 DM 42.–

SAG 39: **Vicki Hill,** Bertolt Brecht and the Post-War French Drama 1978, 310 Seiten, kart., ISBN 3-88099-040-9 DM 42.–

SAG 40: **Sibylle Mulot,** Der junge Musil. Seine Beziehung zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. 1977, 284 Seiten, kart., ISBN 3-88099-041-7 vergriffen

SAG 41: **Giuseppe Dolei,** L'arte come espiazione imperfetta: Saggio su Traki. 1978, 186 Seiten, kart., ISBN 3-88099-042-5 DM 22.–

SAG 42: **Naomi Ritter,** House and Individual: The House Motif in German Literature of the 19th Century. 1978, 210 Seiten, kart., ISBN 3-88099-043-3 DM 34.–

SAG 43: **William H. Wilkening,** Otto Julius Bierbaum: The Tragedy of a Poet. A Biography, 1978, 216 Seiten, kart.,ISBN 3-88099-044-1 DM 45.–

SAG 44: **Michael Wulff,** Konkrete Poesie und sprachimmanente Lüge. Von Ernst Jandl zu Ansätzen einer Sprachästhetik. 1978, 672 Seiten, kart., ISBN 3-88099-045-X DM 85.–

SAG 45: **Werner Brändle,** Die dramatischen Stücke Martin Walsers. Variationen über das Elend des bürgerlichen Subjekts. 1978, 248 Seiten, kart. ISBN 3-88099-046-8 DM 34.–

SAG 46: **Wolfgang Lechner,** Mechanismen der Literaturrezeption in Österreich am Beispiel Ödön von Horvaths. 1978, 568 Seiten, kart., ISBN 3-88099-047-6 DM 78.–

SAG 47: **Theodor Mechtenberg,** Utopie als ästhetische Kategorie. Eine Untersuchung der Lyrik Ingeborg Bachmanns. 1978, 140 Seiten, kart., ISBN 3-88099-048-4 DM 18.–

SAG 48: **Ekkehard Gühne,** Gottscheds Literaturkritik in den „Vernünfftigen Tadlerinnen" (1725/1726). 1978, 470 Seiten, kart., ISBN 3-88099-049-2 DM 65.–

SAG 49: **Carolyn Thomas Dussere,** The Image of the Primitive Giant in the Works of Gerhart Hauptmann. 1978, 263 Seiten, kart., ISBN 3-88099-050-6 DM 35.–

SAG 50: Hans Höller, Kritik einer literarischen Form: Versuch über Thomas Bernhard. 1979, 157 Seiten, kart.,
ISBN 3-88099-051-4 vergriffen

SAG 51: Manfred Lefevre, Von der proletarisch-revolutionären zur antifaschistisch-sozialistischen Literatur. Die Entwicklung der Literaturkonzeption deutscher kommunistischer Schriftsteller von der End-Phase der Weimarer Republik bis zum Jahr 1935. 1979, 402 Seiten, kart.,
ISBN 3-88099-052-2 DM 62.–

SAG 52: Erhard Jöst, Agitation durch Kriegslyrik. Ein Unterrichtsmodell für den Deutschunterricht auf der Sekundarstufe II. 1978, 117 Seiten, kart.,
ISBN 3-88099-053-0 DM 10.–

SAG 53: Maria-Eva Jahn, Techniken der fiktiven Bildkomposition in Heinrich Heines Reisebildern. 1978, 80 Seiten, 8 Abb.,
ISBN 3-88099-054-9 DM 26.–

SAG 54: Mary Gerhart-Weber, The Question of Belief in Literary Criticism: An Introduction of the Hermeneutical Theory of Paul Ricoeur. 1979, 408 Seiten, kart., ISBN 3-88099-055-7 DM 42.–

SAG 55: Heike Mück, Unterrichtseinheit Lustspiel: Gerhart Hauptmann. Der Biberpelz. 1979, 102 Seiten, kart., ISBN 3-88099-056-5 DM 15.–

SAG 56: Gordon Browning, Tristan Tzara: The Genesis of the Dada Poem or from Dada to AA. 1979, 196 Seiten, kart., ISBN 3-88099-057-3 DM 35.–

SAG 57: Sabine D. Jordan, Ludwig Ferdinand Huber (1764–1804). His Life and Works. 1979, 307 Seiten, kart., ISBN 3-88099-058-1 DM 48.–

SAG 58: Erich Mayser, Heinrich Heines „Buch der Lieder" im 19. Jahrhundert. 1979, 286 Seiten, kart., ISBN 3-88099-059-X DM 40.–

SAG 59: Günther Gottschalk, Dichter und ihre Handschriften: Betrachtungen zu Autographen des jungen Hermann Hesse im Marbacher Archiv.
1979, 108 Seiten, kart., ISBN 3-88099-060-3 DM 26.–

SAG 60: Elisabeth Welzig, Literatur und journalistische Literaturkritik: Untersucht an den steirischen Tageszeitungen 1945–1955. 1979, 232 Seiten, kart.,
ISBN 3-88099-061-1 DM 38.–

SAG 61: W. B. Mullan, Grillparzer's Aesthetic Theory: A Study with Special Reference to his Conception of the Drama as "eine Gegenwart". 1979,
188 Seiten, kart., ISBN 3-88099-062-X DM 32.–

SAG 62: Karl-Friedrich Dürr, Opern nach literarischen Vorlagen. Shakespeares: The Merry Wives of Windsor in den Vertonungen von Mosenthal – Nicolai: Die lustigen Weiber von Windsor und Boito – Verdi: Falstaff.
1979, 283 Seiten, kart., ISBN 3-88099-063-8 DM 40.–

SAG 63 Albrecht Staffhorst, Die Subjekt-Objekt-Struktur. Ein Beitrag zur Erzähltheorie. 1979, 275 Seiten, kart., ISBN 3-88099-064-6 DM 46.–

SAG 64: Mustafa Maher, Das Motiv der orientalischen Landschaft in der deutschen Dichtung von Klopstocks „Messias" bis zu Goethes „Diwan".
1979, 160 Seiten, kart., ISBN 3-88099-065-4 DM 32.–

SAG 65: Uwe Wolff, Thomas Mann. Der erste Kreis der Hölle – Der Mythos im Doktor Faustus –. 1979, 204 Seiten, kart., ISBN 3-88099-066-2 DM 24.–

SAG 66: **Italo Michele Battafarano,** Von Andreae zu Vico. Untersuchungen zur Beziehung zwischen deutscher und italienischer Literatur im 17. Jahrhundert. 1979, 270 Seiten, kart., ISBN 3-88099-067-0 DM 49.–

SAG 67: **Malcolm Pender,** Max Frisch – His Work and its Swiss Background. 1980, 350 Seiten, kart., ISBN 3-88099-068-9 DM 48.–

SAG 68: **Keith Bullivant,** Between Chaos and Order: The Work of Gerd Gaiser. 1980, 162 Seiten, kart., ISBN 3-88099-069-7 DM 35.–

SAG 69: **Baher M. Elgohary,** Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall (1774–1856). Ein Dichter und Vermittler orientalischer Literatur. 1979, 276 Seiten, kart., ISBN 3-88099-070-0 DM 45.–

SAG 70: **Uwe Wolff,** Goethes Paradies in Rätseln: Die 'Natürliche Tochter' im Spiegel der Wassermetaphorik. 1980, 120 Seiten, kart., ISBN 3-88099-071-9 DM 22.–

SAG 71: **Klaus Dautel,** Zur Theorie des literarischen Erbes in der 'entwickelten sozialistischen Gesellschaft' der DDR: Rezeptionsvorgabe und Identitätsangebot. 1980, 452 Seiten, kart., ISBN 3-88099-072-7 DM 60.–

SAG 72: **Marion Faber,** Angels of Daring. Tightrope Walker and Acrobat in Nietzsche, Kafka, Rilke and Thomas Mann. 1980, 177 Seiten, kart., ISBN 3-88099-076-X DM 35.–

SAG 73: **Alan Bance,** The German Novel 1945 – 1960. 1980, 184 Seiten, kart, ISBN 3-88099-077-8 DM 38.–

SAG 74: **Ute M. Oelmann,** Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan. 1980, 458 Seiten, kart., ISBN 3-88099-078-6 DM 64.–

SAG 75: **Francoise Sopha,** Die Romanwelt des Dichters Herbert Rosendorfer. Utopie und Groteske. 1980, 110 Seiten, kart., ISBN 3-88099-079-4 DM 25.–

SAG 76: **David Hill,** Klinger's Novels: The Structure of the Cycle. 1982, 234 Seiten, kart., ISBN 3-88099-080-8 DM 39.–

SAG 77: **Gisela Gorski,** ETA Hoffmann. Das Fräulein von Scuderi. 1980, 230 Seiten, kart., ISBN 3-88099-081-6 DM 38.–

SAG 78: **Dieter Kasang,** Wilhelminismus und Expressionismus: Das Frühwerk Fritz von Unruhs 1904–1921. 1980, 644 Seiten, kart., ISBN 3-88099-082-4 DM 90.–

SAG 79: **Christian Sand,** Anomie und Identität in der Prosa von Conrad Ferdinand Meyer. 1980, 282 Seiten, kart., ISBN 3-88099-083-2 DM 42.–

SAG 80: **Sigrid Suesse-Fiedler,** Lessings 'Nathan der Weise' und sein Leser. Eine wirkungsästhetische Studie. 1980, 384 Seiten, kart., ISBN 3-88099-084-0 DM 45.–

SAG 81: **Sigrid Schmid-Bortenschlager,** Dynamik und Stagnation. Hermann Brochs ästhetische Ordnung des politischen Chaos. 1980, 250 Seiten, kart., ISBN 3-88099-085-9 DM 39.–

SAG 82: **Helen Elizabeth Chambers,** Supernatural and Irrational Elements in the Works of Theodor Fontane. 1980, 278 Seiten, kart., ISBN 3-88099-086-7 DM 42.–

SAG 83: **Michael Schneider,** Geschichte als Gestalt. Gustav Freytags Roman „Soll und Haben". 1981, 200 Seiten, kart., ISBN 3-88099-087-5 DM 32.–

SAG 84: **Gabriele Berginz-Plank,** Literaturrezeption in einer Kleinstadt: Leseverhalten und Mediennutzung. Eine empirische Untersuchung. 1981, 420 Seiten, kart., ISBN 3-88099-088-3 DM 58.–

SAG 85: **Stephen Roy Giles,** The Problem of Action in Modern European Drama. 1981, 315 Seiten, kart., ISBN 3-88099-089-1 DM 45.–

SAG 86: **Beverly Harris-Schenz,** Black Images in 18th Century German Literature. 1981, 176 Seiten, kart., ISBN 3-88099-090-5 DM 34.–

SAG 87: **Edward Dvoretzky (Hrsg.),** Lessing heute. Beiträge zur Wirkungsgeschichte. 1981, 412 Seiten, kart., ISBN 3-88099-091-3 DM 35.–

SAG 88: **Thilo Joerger,** Roman und Emanzipation. Johann Carl Wezels „Bürgerliche Epopee". 1981, 268 Seiten, kart., ISBN 3-88099-092-1 DM 44.–

SAG 89: **Ingrid Laurien,** 'Höfische' und 'bürgerliche' Elemente in den „Gaistlichen und Weltlichen Gedichten" Georg Rodolf Weckherlins (1684). 1981, 502 Seiten, kart., ISBN 3-88099-093-X DM 65.–

SAG 90: **Helmut Rössler,** Karl Kraus und Nestroy. Kritik und Verarbeitung. 1981, 208 Seiten, kart., ISBN 3-88099-094-8 DM 38.–

SAG 92: **Klemens Renoldner,** Utopie und Geschichtsbewußtsein. Versuche zur Poetik Christa Wolfs. 1981, 166 Seiten, kart., ISBN 3-88099-096-4 DM 35.–

SAG 93: **Roland Schlink,** Hoffmanns von Fallersleben vaterländische und gesellschaftskritische Lyrik. 1981, 120 Seiten, kart., ISBN 3-88099-097-X DM 29.–

SAG 94: **Karl Menges (Hrsg.),** AXIA. Davis Symposium on Literary Evaluation. 1981, 130 Seiten, kart., ISBN 3-88099-098-0 DM 35.–

SAG 95: **Mohammad Qasim,** Gustav Meyrink. Eine monographische Untersuchung. 1981, 238 Seiten, kart., ISBN 3-88099-099-9 DM 29.–

SAG 96: **Cornelia Stoffer-Heibel,** Metaphernstudien: Versuch einer Typologie der Text- und Themafunktionen der Metaphorik in der Lyrik Ingeborg Bachmanns, Peter Huchels und Hans Magnus Enzensbergers. 1981, 468 Seiten, kart., ISBN 3-88099-100-6 DM 62.–

SAG 97: **Renate M. Marschner,** Utopie der Möglichkeit: Ästhetische Theorie dargestellt am „Mann ohne Eigenschaften" von Robert Musil. 1981, 234 Seiten, kart., ISBN 3-88099-101-4 DM 39.–

SAG 98: **Susan L. Cocalis/Kay Goodman,** Beyond the Eternal Feminine. Critical Essays on Women and German Literature. 1982, 442 Seiten, kart., ISBN 3-88099-102-2 DM 66.–

SAG 99: **Amadou Booker Sadji,** Lessing und das französische Theater. 1982, 342 Seiten, kart., ISBN 3-88099-103-0 DM 50.–

SAG 100: **Josef Donnenberg (Hrsg.),** Pose, Possen und Poesie. Zum Werk Hans Carl Artmanns. 1981, 186 Seiten, kart., ISBN 3-88099-104-9 DM 35.–

SAG 101: **Stanley Craven,** Wolfgang Koeppen: A Study in Modernist Alienation. 1982, 415 Seiten, kart., ISBN 3-88099-105-7 DM 55.–

SAG 102: M.P.A. Travers, German Novels on the First World War and Their Ideological Implications (1918—1933).
1982, 300 Seiten, kart., ISBN 3-88099-106-5 DM 44.–

SAG 103: Winfried Taschner, Tradition und Experiment. Erzählstrukturen und -funktionen des Bildungsromans in der DDR-Aufbauliteratur.
1981, 386 Seiten, kart., ISBN 3-88099-107-3 DM 53.–

SAG 104: Stephan Wackwitz, Trauer und Utopie um 1800 – Studien zu Hölderlins Elegienwerk. 1982, 216 Seiten, kart., ISBN 3-88099-108-1 DM 38.–

SAG 105: Agnes Cardinal, The Figure of Paradox in the Work of Robert Walser.
1982, 116 Seiten, kart., ISBN 3-88099-109-X DM 28.–

SAG 106: Paul Peterken, Gesellschaftliche und fiktionale Identität. Eine Studie zu Theodor Gottlieb von Hippels Roman „Lebensläufe nach aufsteigender Linie nebst Beilagen A, B, C". 1981, 366 Seiten, kart., ISBN 3-88099-110-3 DM 48.–

SAG 107: Merle Curtis Krueger, Authors and the Opposition: West German Writers and the Social Democratic Party from 1945 to 1969.
1982, 818 Seiten, kart., ISBN 3-88099-111-1 DM 90.–

SAG 108: Belinda Carstens, Prostitution in the Works of Ödön von Horvath.
1982, 132 Seiten, kart., ISBN 3-88099-112-X DM 28.–

SAG 109: Wolfgang Ertl, Natur und Landschaft in der Lyrik der DDR: Walter Werner, Wulf Kirsten und Uwe Greßmann.
1982, 108 Seiten, kart., ISBN 3-88099-113-8 DM 24.–

SAG 110: Alain Michel, Der Militärschwank des kaiserlichen Deutschland. Dramaturgische Struktur und politische Funktion einer trivialen Lustspielform.
1982, 110 Seiten, kart., ISBN 3-88099-114-6 DM 24.–

SAG 111: Bruce Irvin Turner, Doderer and the Politics of Marriage: Personal and Social History in „Die Dämonen".
1982, 120 Seiten, kart., ISBN 3-88099-115-4 DM 25.–

SAG 112: Ronald M. Paulson, Robert Musil and the Ineffable: Hieroglyph, Myth, Fairy Tale and Sign. 1982, 242 Seiten, kart., ISBN 3-88099-116-2 DM 38.–

SAG 113: Martina Lauster, Die Objektivität des Innenraums. Studien zur Lyrik Georges, Hofmannsthals und Rilkes.
1982, 418 Seiten, kart., ISBN 3-88099-117-0 DM 60.–

SAG 114: Gilbert Merlio, Oswald Spengler, Temoin de son temps.
1983, 1016 Seiten, kart., ISBN 3-88099-118-9 DM 138.–

SAG 115: Richard Carl Spuler, "Germanistik" in America: The Reception of German Classicism 1870—1905.
1983, 192 Seiten, kart., ISBN 3-88099-119-7 DM 38.–

SAG 116: Roger Woods, Ernst Jünger and the Nature of Political Commitment.
1983, 330 Seiten, kart, ISBN 3-88099-120-0 DM 40.–

SAG 117: Wull-Duk Yu, Max Frischs „Andorra" – Studien zur Rezeption eines 'Erfolgstücks'. 1982, 342 Seiten, kart., ISBN 3-88099-121-9 DM 46.–

SAG 118: Karl Schimpl, Weiterführung und Problematisierung. Untersuchungen zur künstlerischen Entwicklung von Gerhard Fritsch.
1982, 260 Seiten, kart., ISBN 3-88099-122-7 DM 40.–

SAG 119: Sigrid Schmid-Bortenschlager/Hanna Schnedl-Bubenicek, Österreichische Schriftstellerinnen 1880—1938.
1982, 226 Seiten, kart., ISBN 3-88099-123-5 DM 28.—

SAG 120: Werner Buthge, Anna Seghers: Werk — Wirkungsabsicht — Wirkungsmöglichkeit in der Bundesrepublik Deutschland.
1982, 280 Seiten, kart., ISBN 3-88099-124-3 DM 39.—

SAG 121: Wolfgang Herles, Der Beziehungswandel zwischen Mensch und Natur im Spiegel der deutschen Literatur seit 1945.
1982, 234 Seiten, kart., ISBN 3-88099-125-1 DM 39.—

SAG 122: Marlis Mehra, Die Bedeutung der Formel „Offenbares Geheimnis" in Goethes Spätwerk. 1982, 280 Seiten, kart., ISBN 3-88099-126-X DM 39.—

SAG 123: Johann Pernkopf, Der 17. Juni 1953 in der Literatur der beiden deutschen Staaten. 1983, 326 Seiten, kart., ISBN 3-88099-127-8 DM 40.—

SAG 124: Rosemarie K. Lester, „Trivialneger". Das Bild des Schwarzen im westdeutschen Illustriertenroman.
1982, 304 Seiten, kart., ISBN 3-88099-128-6 DM 40.—

SAG 125: Peter Stockinger, Semiotik. Beitrag zu einer Theorie der Bedeutung.
1983, 460 Seiten, kart., ISBN 3-88099-129-4 DM 60.—

SAG 126: Ulrike Hick, Martin Walsers Prosa. Möglichkeiten des zeitgenössischen Romans unter Berücksichtigung des Realismusanspruchs.
1983, 304 Seiten, kart., ISBN 3-88099-130-8 DM 44.—

SAG 127: Christoph Frey, Das Subjekt als Objekt der Darstellung. Untersuchungen zur Bewußtseinsgestaltung fiktionalen Erzählens.
1983, 328 Seiten, kart., ISBN 3-88099-131-6 DM 45.—

SAG 128: Richard Wagner auf der Probe: 1876. Das Bayreuther Tagebuch des Ballettmeisters und Hilfsregisseurs Richard Fricke. Mit einem Nachwort von **Joachim Herz.** 1983, 174 Seiten, kart., ISBN 3-88099-132-4 DM 22.—

SAG 129: Richard Wagner 1883—1983. Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge des Salzburger Symposions vom 3.—6.3.1983.
1984, kart., ISBN 3-88099-133-2 DM 75.—

SAG 130: Hugh Alexander Boag, Ernst Wiechert: The Prose Works in Relation to His Life and Times. 1985, kart., ISBN 3-88099-134-0 in Vorbereitung

SAG 131: Anthony J. Harper, Schriften zur Lyrik Leipzigs 1620—1670.
1985, kart., ISBN 3-88099-135-9 DM 29.—

SAG 132: Andreas Mielke, Zeitgenosse Bonaventura.
1984, 296 Seiten, kart., ISBN 3-88099-136-7 DM 42.—

SAG 133: Heinrich Aretz, Heinrich von Kleist als Journalist. Untersuchungen zum „Phöbus" zur „Germania" und den „Berliner Abendblättern".
1984, 312 Seiten, kart., ISBN 3-88099-137-5 DM 45.—

SAG 134: Christa Gürtler, Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth.
1983, 418 Seiten, kart., ISBN 3-88099-138-3 DM 45.—

SAG 135: James Phillips, Yvan Goll and Bilingual poetry.
1984, 334 Seiten, kart., ISBN 3-88099-139-1 DM 46.—

SAG 136: Regine Fourie, Das „Abgrund"-Motiv in Hebbels Tagebüchern und Tragödien. 1984, 182 Seiten, kart., ISBN 3-88099-140-5 DM 39.–

SAG 137: Michael Sauer, Brecht in der Schule: Beiträge zu einer Rezeptionsgeschichte Brechts (1949–1980).
1984, kart., ISBN 3-88099-141-3 DM 58.–

SAG 138: Clement Reichholf, Gerhard Amanshauser. Ironie und Satire.
1986, kart, ISBN 3-88099-142-1 DM 32.–

SAG 139: Konstanze Bäumer, "Bettine, Psyche, Mignon" Bettina von Arnim und Goethe. 1986, 324 Seiten, kart., ISBN 3-88099-143-X DM 42.–

SAG 140: Cornelia Blasberg, Krise und Utopie der Intellektuellen. Kulturkritische Aspekte in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften".
1984, 438 Seiten, kart., ISBN 3-88099-144-8 DM 59.–

SAG 141: Magdalena Maier-Petersen, Der „Fingerzeig Gottes" und die „Zeichen der Zeit". Pietistische Religiosität auf dem Weg zu bürgerlicher Identitätsfindung, untersucht an Selbstzeugnissen von Spener, Francke und Oetinger.
1984, 550 Seiten, kart., ISBN 3-88099-145-6 DM 69.–

SAG 142: William John Niven, The Reception of Friedrich Hebbel in Germany in the Era of National Socialism.
1984, 254 Seiten, kart., ISBN 3-88099-146-4 DM 36.–

SAG 143: Otto H. Olzien, Rainer Maria Rilke. Wirklichkeit und Sprache.
1984, 610 Seiten, kart., ISBN 3-88099-147-2 DM 74.–

SAG 144: Andrea Reiter, Der "Eckartbote" (1952–1982): Modell einer computer-gestützten Zeitschriftenanalyse als Beitrag zur Kritik völkisch-nationaler Ideologie. 1985, 440 Seiten, kart., ISBN 3-88099-148-0 DM 60.–

SAG 145: Fred Sommer, "Halb-Asien". German Nationalism and the Eastern European Works of Karl Emil Franzos.
1984, 204 Seiten, kart., ISBN 3-88099-149-9 DM 35.–

SAG 146: Hartmut Fröschle, Der Spätaufklärer Johann Heinrich Voß als Kritiker der deutschen Romantik.
1985, 208 Seiten, kart., ISBN 3-88099-150-2 DM 39.–

SAG 147: Hanna Schnedl-Bubenicek, Relationen. Zur Verfremdung des Christlichen in Texten von Heinrich Böll, Barbara Frischmuth, Günter Herburger, Jutta Schutting u.a. 1984, 278 Seiten, kart., ISBN 3-88099-151-0 DM 36.–

SAG 148: Nicole Pelletier, Franz Kafka et Robert Walser. Etude d'une relation litteraire. 1985, 368 Seiten, kart., ISBN 3-88099-152-9 DM 48.–

SAG 149: Philippe Buschinger, Die Arbeit in Goethes "Wilhelm Meister".
1985, 100 Seiten, kart., ISBN 3-88099-153-7 DM 24.–

SAG 150: Beiträge zur schwäbischen Literatur- und Geistesgeschichte. Hrsg. von **Hartmut Fröschle.** 1985, 180 Seiten, ISBN 3-88099-154-5 DM 28.–

SAG 151: Brian Keith-Smith, Lothar Schreyer. Gesammelte Aufsätze zu seinem Werk. 1987, ca. 260 Seiten, kart., ISBN 3-88099-155-3 in Vorbereitung

SAG 152: Martin Norman Watson, The literary presentation of "Youth" in GDR Fiction: 1971–1980, 1987, 400 S., kart., ISBN 3-88099-156-1 DM 66.–

SAG 153: Sylvia Weigelt, Otto Brunfels. Seine Wirksamkeit in der frühbürgerlichen Revolution unter besonderer Berücksichtigung seiner Flugschrift "Vom Pfaffenzehnten". 1986, 138 Seiten, kart., ISBN 3-88099-157-0 DM 34.–

SAG 154: Yong Liang, Untersuchungen zur deutschen Fachsprache der elektronischen Datenverarbeitung (EDV). Eine morphematisch-semantische Analyse der Substantivbenennungen. 1985, 332 S., kart., ISBN 3-88099-158-8 DM 45.–

SAG 155: Das Verkaufs-/Einkaufs-Gespräch. Eine linguistische Analyse. Hrsg. von **Franz Hundsnurscher** und **Wilhelm Franke.**
1985, 216 Seiten, kart., ISBN 3-88099-159-6 DM 30.–

SAG 156: Gerhard Keck, Ortserkundung. Interpretationen zu Kurzprosa aus der DDR. 1987, ca. 200 Seiten, kart., ISBN 3-88099-160-X in Vorbereitung

SAG 157: Sybille Hubach, Galizische Träume. Die jüdischen Erzählungen des Karl Emil Franzos. 1986, 224 S., kart., ISBN 3-88099-161-8 DM37.–

SAG 158: Walter Hartmann, Volksbildung. Ein Kapitel Literaturgeschichte der Goethezeit. 1985, 478 Seiten, kart., ISBN 3-88099-162-6 DM 60.–

SAG 159: Marc Muylart, L'image de la femme dans l'oeuvre de Frank Wedekind. 1985, 300 Seiten, kart., ISBN 3-88099-163-4 DM 42.–

SAG 160: John Pizer, The Development of a Historial Perspective in German Genre Theory from Gottsched to Hegel.
1986, 320 Seiten, kart., ISBN 3-88099-164-2 DM 49.–

SAG 161: Raymond Cunningham, Myth and Politics in Thomas Mann's 'Joseph und seine Brüder'. 1985, 338 S., kart., ISBN 3-88099-165-0 DM 45.–

SAG 162: Aladin Hilmy, Die Rezeption Goethes in Ägypten
1986, 246 Seiten, kart., ISBN 3-88099-166-9 DM 40.–

SAG 163: Literatur und Sprache im Österreich der Zwischenkriegszeit. Polnisch-österreichisches Germanisten-Symposion 1983 in Salzburg. Hrsg. von **Walter Weiss** und **Eduard Beutner.**
1985, 274 Seiten, kart., ISBN 3-88099-167-7 DM 39.–

SAG 164: Dean Stroud, The sacred journey: The religious function of nature motifs in selected works by Peter Rosegger.
1986, 174 Seiten, kart., ISBN 3-88099-168-5 DM 34.–

SAG 165: Peter Hess, Poetik ohne Trichter: Harsdörffers 'Dicht- und Reimkunst'.
1986, 274 Seiten, kart., ISBN 3-88099-169-3 DM 40.–

SAG 166: Heide Stamm, Das Turnierbuch des Ludwig von Eyb (cgm 961). Edition und Untersuchung. Mit einem Anhang: Die Turnierchronik des Jörg Rugen (Textabdruck). 1986, 330 Seiten, kart., ISBN 3-88099-170-7 DM 49.–

SAG 167: Das Große Rauriser Berggerichtsbuch 1509 bis 1537. Hrsg. und eingeleitet von Karl-Heinz Ludwig.
1986, 438 Seiten, kart., ISBN 3-88099-171-5 DM 62.–

SAG 169: Martin F.A. Simon, Friedrich Hölderlin: The theory and practice of religious poetry. Studies in the Elegies.
1987, ca. 300 Seiten, kart., ISBN 3-88099-173-1 in Vorbereitung

SAG 170: Marie-Luise Waldeck, The Theme of Freedom in Schiller's Plays.
1986, 102 Seiten, kart., ISBN 3-88099-174-X DM 24.–

SAG 171: Luise Liefländer-Koistinen, Studien zu Jörg Preining. Ein Weber, Dichter und Laienprediger im spätmittelalterlichen Augsburg.
1986, 242 Seiten, kart., ISBN 3-88099-177-4 DM 38.–

SAG 172: Christa Kühnhold, N.F.S. Grundtvigs und Sören Kierkegaards Sprachauffassung. 1986, 100 Seiten, kart., ISBN 3-88099-176-6 DM 24.–

SAG 173: David J.T. Ball, Thomas Mann's Recantation of Faust: Doktor Faustus in the context of Mann's Relationship to Goethe.
1986, 220 Seiten, kart., ISBN 3-88099-177-4 DM 38.–

SAG 174: Annegret Schmidjell, Quartier auf Probe. Tendenzen feministischer Literaturpraxis aus der neuen Frauenbewegung.
1986, 322 Seiten, kart., ISBN 3-88099-178-2 DM 44.–

SAG 175: Kurt Strasser, Experimentelle Literaturansätze im Nachkriegs-Wien. Konrad Bayer als Beispiel.
1986, 132 Seiten, kart., ISBN 3-88099-179-0 DM 28.–

SAG 176: Helmuth Bublatzky, Literatur lesen lernen. Zur Konzeption eines schüler- und gegenstandsadäquaten Literaturunterrichts als begreifender Erkenntnis von Literatur. 1986, 268 Seiten, kart., ISBN 3-88099-180-4 DM 44.–

SAG 177: Deutsche Romantik und das 20. Jahrhundert. Londoner Symposium 1985. Herausgegeben von **Hanne Castein** und **Alexander Stillmark**
1986, 178 Seiten, kart., ISBN 3-88099-181-2 DM 28.–

SAG 178: Ruth Dinesen, Und Leben hat immer wie Abschied geschmeckt. Frühe Gedichte und Prosa der Nelly Sachs.
1987, kart., ISBN 3-88099-182-0 in Vorbereitung

SAG 179: Manfred Allenhöfer, Vierter Stand und Alte Ordnung bei Fontane. Zur Realistik des bürgerlichen Realismus.
1986, 190 Seiten, kart., ISBN 3-88099-183-9 DM 33.–

SAG 180: Klaus Groth und Johannes Kneppelhout: Ein Briefwechsel 1868–1883 (nebst dazugehörigen Dokumenten) Herausgegeben von **U. Henry Gerlach**
1986, 100 Seiten, kart., ISBN 3-88099-184-7 DM 24.–

SAG 181: Fifteenth-Century Studies. Vol. 12. Hrsg. von **Edelgard DuBruck**
1987, 180 Seiten, kart., ISBN 3-88099-185-5 DM 38.–

SAG 182: Karl Menges, Subjektivität und Engagement. Drei Studien zur deutschen Gegenwartsliteratur. 1987, 154 Seiten, kart., ISBN 3-88099-186-3 DM 29.–

SAG 183: Sabine Lutz, Vom Ereignis zur Erzählung. Ein Vergleich zwischen C.F. Meyers Geschichtsdichtung und der zeitgenössischen Geschichtsschreibung
1987, 270 Seiten, kart., ISBN 3-88099-187-1 ca. DM 49.–

SAG 184: Spuren. Festschrift für Theo Schumacher. Hrsg. von **Heidrun Colberg** und **Doris Petersen.** 1986, 504 Seiten, kart., ISBN 3-88099-188-X DM 80.–

SAG 185: Friedrich Tulzer, Karl Valentin und die Konstituenten seiner Komik.
1987, ca. 250 Seiten, kart., ISBN 3-88099-189-8 DM ca. 45.–

SAG 186: Patricia A. Giangrosso, Legends of St. Bernardino of Siena, St. Rose of Viterbo, St. Elzear of Sabran and St. Yvo of Brittany in Late-Medieval German versions (According to CsG 589): An Edition.
1987, kart., ISBN 3-88099-190-1 in Vorbereitung

SAG 187: Lisa Jessel, Die Egerer Marienklage der Prager Handschrift XVI.G.33, Band 2. Edition und Untersuchung.
1987, kart., ISBN 3-88099-191-X DM 26.–

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 086069074

ISBN 3-88099-243-6